أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون

بقلم وليد أبو بكر

عقد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت من ١٦ إلى ١٨ كانون الثاني (يناير) الماضي الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون العربي.

ويسرّ «الآداب» أن تقدّم في الصفحات التالية ملفّاً عن هذا الملتقى يتضمّن أهمّ ما قُدّم فيه من أبحاث وتعقيبات، إسهاماً من المجلة في التعريف بأدب هذه المنطقة من مناطق الوطن العربي.

القسم الأول(*)

-١-

«اليكم نشرة الأحوال: ضباب كثيف يسود المناطق الجبلية، حيث تكاد الرؤية تنعدم. أما بالنسبة لمناطق الصحراء، فغبار متصاعد يحجب الرؤية، ويتعذر معها الالتقاء، إلا أن هناك فرصة ضئيلة لسقوط مطر خفيف، قد يعمل على تهدئة الأحوال المثارة»(١).

إذا تجاوزنا البعد الرمزي لهذا النصّ، فإنه يكاد يلخص البيئة الطبيعية في منطقة الخليج العربي، بعد أن يدخل عليه ترتيب مختلف، وبعض الاضافات. فالصحراء تقف في الترتيب الأول لهذه البيئة، لأنها تشكل المساحات الأساسية من دول الخليج، بينما تنحصر الجبال في دول محدّدة، أما بالنسبة للاضافة، فإن البحر هو العامل الذي يضاف على هذه البيئة، لأن دول الخليج العربي تقع على هذا الخليج كلها، أو في أجزاء منها، وإليه تنتسب.

وللصحراء أحوالها الطبيعية التي تعايشها كل الدول الخليجية، ويتأثر بها الانسان الذي يعيش فيها، كما أن وجود الصحراء على حافة البحر يخلق بينهما نوعاً من التفاعل، يربط سكان الصحراء بالحياة البحرية، إضافة إلى ارتباطهم بحياة الصحراء، وحين يبتعد المكان عن الصحراء، تصبح له خصوصية أخرى، فتصبح حياته صحراوية كاملة، إذا كان في الصحراء، وتصبح حياته زراعية، إذا كان في المناطق التي تصلح للزراعة، جبلية كانت أو سهلية.

ولأن الفن القصصي لا يستطيع أن يكون إلا ابناً لبيئته، فقد عبر هذا الفن عن كل عناصر البيئة الخليجية، من خلال ارتباط الانسان بها، وتكيفه للحياة فيها.

لكن هذه البيئة، لم تعش زمناً واحداً خلال الفترة التي بدأ فيها فن القصة القصيرة يحاول أن يصورها، فبالرغم من أن عمره في المنطقة ليس طويلاً، إلا أن هذا العمر شهد مرحلتين في حياة المنطقة، فيها الكثير من التغيير المادي، وما يتبعه من تغير اجتماعي، ومن محاولات إنسانية لتغيير الطبيعة، أو تطبيعها، حتى تصبح أكثر ملاءمة لحياة

(*) أسقطنا من هذا البحث المقدمة النظرية التي تتحدث عن مفهوم البيئة في القصة القصيرة (التحرير).

(١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، (قصة اللعبة)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٨٣، ص ٧.

الانسان. ويفصل بين هاتين المرحلتين فصلاً يكاد يكون حاداً، عنصر جديد دخل البيئة هو اكتشاف النفط.

قبل النفط، كانت الحياة في المنطقة تسير في ثلاث اتجاهات: حياة بداوة، تعتمد على تربية الماشية والتعيش منها، وتحمل كل سمات البداوة من ناحية المعيشة في بيوت من الشعر، لا ترتبط بالمكان الثابت إلا في الزمن الذي يناسب حياتها، وتسودها العلاقات الاجتماعية القبلية المعروفة بكل سماتها وتقاليدها. أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه إلى البحر والارتباط به، وهو اتجاه يؤمن بالثبات في المكان المجاور للبحر، فتتشكل بسبب ذلك مدن صغيرة، تسود داخلها علاقات إجتماعية واقتصادية خاصة، بعضها يكون امتداداً للعلاقات البدوية، وبعضها يكون مختلفاً بسبب طبيعة المكان وطبيعة المهن التي يمارسها الانسان فيه. أما الاتجاه الثالث، فهو يشكل اتجاهاً أكثر ثباتاً في المكان، لأن الانسان من خلاله يرتبط بالأرض بشكل أساسي، لتصبح مصدر رزقه، وهي الأرض الزراعية الموجودة في كل دول الخليج العربي، وإن كانت تتفاوت في مساحتها بين دولة وأخرى. وهذا الاتجاه الزراعي، تتشكل من خلاله قرى زراعية، ترتبط بمراكز للتسويق، تتحول بالتدريج إلى مدن صغيرة، قد تكبر مع الزمن أو يكبر بعضها على الأقل. ومثل هذا المجتمع تسوده العلاقات التي تسود المجتمعات الزراعية، مع تسلّل بعض العلاقات البدوية أو البحرية إليه، بسبب الاتصال أو التجاور.

إكتشاف النفط في المنطقة حمل معه الكثير من التغيير الذي حدث بسرعة، فكان أسرع من أن يتوازن معه تغير إجتماعي، فقد طال هذا التغيير وسائل الانتاج، فكاد يلغي معظم ما هو قديم منها، وجاء بوسائل إنتاج جديدة، تعتمد في أساسها على الثروة التي تجيء من النفط.

وبالرغم من أن المكان ـ كجغرافيا ـ لم يتغير، إلا أن التغيير لحق به كواقع، ومكان إنساني، خلال فترة قصيرة من الزمن. وهذا التغير طال أساسيات المجتمعات الانسانية السابقة، وقفز بها بسرعة، على المستوى المادي أول الأمر، ثم على مستوى العلاقات بعد ذلك، فأخذت تختفي صور المجتمعات الثلاثة السابقة بالتدريج، لأن العمران امتد إلى كثير من المساحات الصحراوية، فأثر التغير على البداوة، ولأن صناعة النفط جذبت اليها الكثير من الأيدي العاملة، فأخذت العلاقة بالزراعة تنحسر، في كثير من المناطق، كما أن العلاقة المعيشية بالبحر وصلت إلى حدودها النهائية.

ومع هذا التغير أيضاً، حدث تغير في التجمعات البشرية، فكبرت المدن القديمة الصغيرة، واستجدت مدن أخرى، واتصلت الصحراء والريف بالمدينة، وفرضت هذه المدينة كثيراً من العلاقات الجديدة، التي حلت محل العلاقات القديمة، خاصة وان مجتمعات ما بعد النفط، خرجت من عزلتها السابقة، واتسع اتصالها بالعالم وثقافاته، من خلال الوافدين إليها من ناحية، ومن خلال اعتمادها وسائل الحياة العصرية من ناحية أخرى، بما فيها من وسائل اتصال، ومن خلال توجه هذه المجتمعات إلى مجتمعات أخرى خارج بلدانها، للدراسة والسياحة والتجارة، وإضافة إلى ما اقتضته العلاقات الدولية المستجدة بعد استقلال دول المنطقة، من اتصال.

هذا التغير الجذري الذي حدث، لم يستوعب من الزمن إلا عدداً قليلاً من السنوات، ولذلك عاشت بعض أجيال المنطقة فترتين قريبتين من التناقض، وعايشت التغير السريع، بكل ما حمله إلى هذه المجتمعات من جديد، غالباً ما يصارع القديم الثابت، وكثيراً (ما يغلبه.

ولم تغب هذه الصورة المتحولة عن ملاحظة كتاب القصة، خاصة أولئك الذين عايشوا الفترتين، ولذلك ظهرت صور المجتمعات القديمة، داخل زمنها القديم في قصصهم، كما ظهرت صور المجتمعات الجديدة، في أماكنها التي تملك جدتها، مع الزمن الجديد، دون أن ينسوا ما بقي في هذه المجتمعات من تداخل.

«هذه هي الصحراء كبيضة فاسدة، تمتد رخوة دون حدود. كثبان رملية على امتداد النظر، والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام. تخترق حرارتها بيوت الشعر الواهية، فتكوي من تحتها»[٢].

هذه صورة للصحراء نادرة في القصة الخليجية، لأن ما يلفت النظر، في هذا المجال أن الكتابة عن الصحراء، كمكان، قليلة في المنطقة، بالرغم من امتداد الصحراء فيها. ويبدو أن لطبيعة الحياة في الصحراء أثراً في ذلك، فهي حياة متنقلة، لا يثبت المكان فيها، ولا يمر به الانسان إلا عابراً. والقصة تهتم بالمكان الثابت نسبياً، خاصة إذا كانت هذه القصة تهتم بالتركيز على العلاقات الانسانية داخل المكان، وهو الاتجاه الغالب على القصة في الخليج، دون أن تركز على جعل المكان طرفاً مقابلاً للانسان في القصة، كطبيعة تقاومه، وهذا أمر نادر في القصة والرواية عموماً، في العالم كله. فقد وضعت الكتابة القصصية شخصياتها في مواجهة البحر، والجبل والغابة، والسهل، والشخصيات الأخرى، لكنها نادراً ما تضع الانسان في مواجهة الصحراء، وهي مهمة يفترض أن يقوم بها كتاب عايشوا الصحراء، وتحدثهم

---

(٢) محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، (قصة هيطل والعفرى) دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٦.

وتحدوها، حتى يحسنوا التعبير عن الصراع معها، بأسلوب يختلف عما فعله بعض الرحالة. وإذا كانت القصة القصيرة لم تقتحم هذا المجال بقوة، فإن وعياً بضرورة اقتحامه قد حدث، خاصة مع التحول الذي حدث في الصحراء بعد النفط. وكان غسان كنفاني من رواده الأوائل حين كتب (رجال في الشمس)، وجعل الصحراء تقتل الباحثين عن المال فيها، وهم يهربون من واجبهم تجاه الوطن، ثم جاء عبد الرحمن منيف، في رواية (النهايات)، التي جعل من المكان الصحراوي بطلاً لها، واتبعها برواياته عن (مدن الملح) حين وضع الانسان في مواجهة الصحراء بشكل يتسم بوعي كبير لما يحدث من تحول.

لكن هذه الأعمال تطلعت إلى الصحراء بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها كمكان له علاقات بالانسان الذي يعيش فيه، أما صحراء الزمن السابق، فلم يكن الانسان قادراً على الارتباط بها بسبب تنقله، والانسان، حين يتطلع إلى تلك الصحراء يقول دون تردد: «وأنا الذي لا أعرف أين ولدت، كل الذي أعرفه أن والدتي تقول بأنها عندما (ظعنوا) من مكانهم في الصحراء، إلى مكان آخر، بحثاً عن الكلأ والماء، جاءها المخاض، وألقت بي تحت شجرة (عرفج) بتؤدة، خوفاً من الرمضاء، كي لا تكويني. وأحببت (ترفة) بنت الشيخ عبد الله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البئر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا وإلى الأبد»[٣].

المكان في الصحراء غير ثابت إذن، ولذلك من الصعب أن يرصد من داخله، فاحتاج الرصد في القصة إلى من يخرج من هذا المكان، ثم يعود إلى التطلع إليه عن بعد، فيستطيع استعادته من الذاكرة. وبطل القصة السابقة يعيش في باريس والتساؤل يعود إليه حين تفكر صديقته في عيد ميلاده، فيلح عليه المكان من الذاكرة، وتلح عليه بعض الأحداث أيضاً: «أذكر يوم قال لي أبي: «لازم تدور عن الخروف الضايع بين العربان، وتطلعه اليوم». في الصيف، والوقت ظهراً، والصحراء تمتد أمامي كبيضة صفراء فاسدة. كل الأشياء تسقط في السراب الضارب، فتغدو عدما. «الخروف، عمره سنتان، وأنا رجل، إذا لم أنجح في العثور عليه، فسوف أكون ثمناً له. رجل بخروف. يا للرخص. ويا للمعادلة غير العادلة. أغطس في الرمل إلى حد الركبة. وتنعدم الرؤية. يقل الهواء في الجو، وإذا فتحت فمي ملأته الرياح بالسفوف».

(٣) محمد حسن الحربي، المصدر السابق، (قصة عصافير الشتاء)، ص ١١.

وهذا التذكر عن بعد، يكاد يصبغ القصة التي تتخذ من الصحراء بيئة لها، حين يكون التصوير لما كان عليه زمن الصحراء الأول. وحين يقترب الوصف من الصحراء، قد يكون على شكل زيارة، من زمن حاضر إلى زمن أول، ليلاحظ الزائر أن «الريح تجوس خلال الرمل، خلال الأشجار، والشجر معرّى من أوراقه. الريح تخز الوجوه. وجهاً وجهاً. . . . الصحراء مهد ينبعث من كل شيء. . . الأرض. . . . الرمال. . . هياكل الأشجار. . . من شق «ضبح مات من عطشه. . تشتعل مساحات السراب. تختلط المرئيات «يقف الانسان في مواجهة الصحراء ـ الطبيعية في قصة يتيمه، حين لا يبقى في الدائرة الصفراء سوى رجل ضائع وامرأة حبلى، تتسع الصحراء حولها، وتقترب رائحة الموت، ويخافان أن تأكلهما الشمس، لكن المرأة الحبلى تقاوم قسوة الصحراء، وتخرج طفلها حياً، كما تخرج سمكة من الماء. ومع ذلك، فإن القصة تروى على لسان رجل زائر للصحراء، يرويها لامرأة تستلقي إلى جانبه فوق السرير، بعد أن أفرط في منزله الكبير في الأكل والشرب، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفي النور، لتبدأ حكايتها.

إن الحياة في قصة محمد علوان (الحكاية تبدأ هكذا)[٤]، تولد من الموت، فالمرأة الحبلى فيها تحولت إلى نصف جسد مليء بالحليب لطفل جائع طرده الموت إلى الحياة، ليكون الانسان فيها قادراً على مقاومة الموت، حين يتجدد.

والعون في هذه القصة جاء من الخارج، ليؤكد إرادة الحياة، من خلال أناس تملأ وجوههم العافية، كانوا يتسابقون خلف خيولهم. لكن الموت هو الذي يجيء من الخارج، إلى المكان المعزول، عند محمد حسن الحربي، في قصته (هطيل والعفرى) التي تنفرد بين القصص الخليجية بتقديم أحداث ترتبط بحياة الصحراء وحدها، فهطيل، الذي لا يتمتع بالجمال، وبالفروسية، يحب العفرى، أجمل بنات القبيلة واعفهن، وهي تحبه. وحين تستشار، تعلن أنها تريده ولا تريد غيره. ولأن للفتاة في الصحراء رأيها، يلتقي الحبيبان وعندما حان الوقت ليثبت لها، وللقبيلة، أنه الرجل الفارس، اندفع لرد غزو من قبيلة أخرى، وقتل، وظلت (العفرى) تحبه، وأرادت أن يوسعوا قبره لها، فرفضوا، ففتشت عن بقايا سمّ استعملته لجرب الابل، وحين أرادوا إنقاذها باعطائها سائلاً يجعلها تتقيأ، رفضت وأغلقت فمها بيدها.

إن هذه القصة لا تضع الانسان في مواجهة الصحراء،

(٤) محمد علوان، مصدر سابق، ص ٨٨.

كسابقتها، ولكنها توجه اهتمامها إلى العلاقات داخل مجتمع البداوة، وهي علاقات تقوم على الصدق واحترام اختيار المرأة، والوفاء من ناحية، كما تقوم على عادات الغزو بين القبائل من ناحية أخرى، لأن أعراس الشباب في استقرار القبيلة، واستقرارها في اضطرابها.

وحين يتغير الزمن، لا يكف هذا الاضطراب عن التواجد، ولكنه يصبح متبادلاً بين المدينة والصحراء، لأن العلاقة بينهما تتخذ طابعاً جديداً، فالمدينة تقتحم الصحراء بكل ثقلها، لأن النفط يخرج منها، فتصبح مكاناً للعمل، ويصبح هذا العمل مشوهاً للصحراء في نظر ابنها. كما أن العلاقة تتخذ اتجاهين آخرين: الأول هو محاولة القضاء على البداوة عن طريق الاسكان والتحضير، إضافة الى الارتباط بنوعية جديدة من العمل، والثاني هو تحول الصحراء إلى مكان للفسحة بالنسبة للمدينة، كنوع من الاحساس بالحنين، بالرغم من انفصام كثير من السمات البدوية عن أبناء المدينة، مما يخلق نوعاً من التناقض، قد يسبب الاضطراب.

وعندما يكون الانفصال عن الصحراء ضد قناعة أبنائها، فإن الحنين يكون قوياً إلى درجة كبيرة، فيجعل من فصل الربيع حجة للعودة، وهي عودة تمتد طويلاً عند (أبو عبد الله) في قصة فهد الدويري (الأفق والخيمة)[٥]. أبو عبد الله كان بدوياً ينتمي إلى قبيلة من هذه القبائل التي تسكن صحراءنا المترامية، يعيش مع أولاده وزوجته مترحلاً في الصحراء، حيث وجد الماء والكلأ، كأي بدوي آخر. وحين انفجرت الأرض بالذهب الأسود، وبدأ الاستيطان والتحضر، ونشأت المدن، وتيسرت سبل العمل، وتدفقت الثروات، حاول أبناء الشيخ أن يسكنوا المدينة ليعملوا ويطلقوا حياة الترحل. ولكن الشيخ وقف في وجوههم وأصر على البقاء في صحرائه وتشبث بها، وأعاد الأبناء محاولاتهم، ووسطوا من عند أبيهم كي يوافق على سكن المدينة، واستطاعوا بعد جهد أن يقنعوا الشيخ بالموافقة، ولكنه اشترط عليهم أن يقضي ربيع كل عام مع زوجته في البر».

وبالرغم مما أصابه أولاد الشيخ من ثروة إلا أن الحنين ظل يقوده إلى الصحراء. وقد استخدم الكاتب وصف الصحراء في الربيع، استخداماً جيداً يجعلها تبدو جميلة، معبرة عن وجهة نظر الشيخ، ففيها «اكتست الأرض بخضرة لا يحدها النظر. انتشرت أزهار البر ذات العبير المنعش، وبدأت الأكمات والرجم الصغيرة كأنها شجرات مزهرة، واهتز الشيخ كله، وراح يمضي ربيعاً ترقص فيه روحه، منتشية بريح معطرة». لكن هذا الجمال لم يكن قادراً على أن يستمر، فأيام الربيع تقترب من نهايتها، ويوظف الكاتب مرور الزمن هذا، وتغير المكان، ليوحي بأن شيئاً ما سيحدث، فقد صار الربيع في أواخر أيامه «وعشب البر الذي كان أخضر يانعاً بدأ يتحول إلى اللون الأصفر، وسنابل «الصمعاء» التي يهزها النسيم كانت كحقل حنطة ناضج، ولكن أشواكها الآن تنغرز في سيقان السائرين».

وبالرغم من الخلل الذي يخدش الصورة، عندما يشير الكاتب إلى النسيم، ويصف النبات الصحراوي بأنه كحقل حنطة، بما يحمل ذلك من دلالات طيبة في غير مكانها، إلا أن الصورة بكليتها توحي بالألم، وهو ما تنتهي به أحداث القصة، حينما تموت الغالية، زوجة الشيخ، فيرفض أن يغادر صحراءه إلى المدينة التي ودعها وهو يتلفت بين آونة وأخرى، وكأنه يغادر هذه الأبنية الزرية لآخر مرة، كما ان المدينة عادت تودعه، في شخص أصدقائه الذين لا يستطيعون أن يقضوا الصيف في وقدة الصحراء، وهم يرون، خلال زجاج السيارة الخلفي، حمرة الأصيل، تلف خيمته الكبيرة البيضاء، وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت.

وقد حققت هذه القصة كثيراً من وظائف وصف المكان، فقدمت وصفاً للطبيعة في زمن محدد (الربيع) ووصفاً للمكان الانساني داخل هذه الطبيعة (الخيمة) كما أشارت إلى وصف الطبيعة بعد تغير الزمن (اقتراب الصيف) ووظفت ذلك كله في التشخيص، حين أشارت إلى مزاج الشيخ، وعلاقاته بزوجته وبأولاده. وبالصحراء التي يحبها والمدينة التي لا يقبلها كمكان، وهي أدانت المدينة، فعلت ذلك من وجهة نظر الشيخ وحده، ومن خلال اختياره، فلم تكن إدانة المدينة عامة، لأن شخصيات أخرى في القصة اختارتها وقبلت التعايش معها. لكن القصة لم تتوسع في توضيح شخصية البدوي كما فعلت قصة أخرى للكاتب، كانت الصحراء بيئة أحداثها. في قصة (ذات ربيع)[٦] التي نظرت إلى الصحراء كمكان للترويح، من وجهة نظر ابن المدينة، في أحلى ربيع مرّ على الصحراء من سنوات، لكن الآلة الحديثة لم تستطع أن تتآلف مع الصحراء فخربت السيارة، واحتاج ابن المدينة إلى البدوي لينقذه بوسائله البدائية الباقية. وقد أضافت هذه القصة إلى صورة الصحراء السابقة، مزيداً من التفاصيل، تفيد جو الرعب الذي سيطر على راكبي السيارة، عندما توقفت في مكان مقطوع، فاضافة

(٥) فهد الدويري، الأفق والخيمة، مجلة العربي، الكويت، يونيو ١٩٨٢.

(٦) فهد الدويري، ذات ربيع، مجلة البيان، الكويت، ديسمبر ١٩٨٢.

إلى القيظ والليل والجوع، كان هناك الخوف من الأفاعي والضباع والذئاب، وكل ما في الأرض من هوام. كما أضافت تفاصيل في وصف شخصية البدوي من كرم وحمية، ومن قدرة على التصرف من خلال ما هو متاح، حين سُخِّرَ جمل مهيب ليجرّ السيارة عائداً بها إلى المدينة. وجاء الوعي بوظيفة المكان واضحاً في هذه القصة أيضاً، فالليل الذي بدأ يزحف فيها ملاحقاً الشمس الهاربة، كان مرافقاً لإغماءة شخصيتي القصة، وعند الصحو، كان الليل ما يزال يغشى، لكن البدر كان في وسط السماء.

وفي هذه القصة، استطاعت الصحراء، بما تملك من أصالة، أن تمد يدها إلى المدينة لتساعدها، بما تملك من إمكانيات، وظلت العلاقة قائمة ومتوازنة إلى حدود التداخل بين البيئتين، وتم التعبير عن ذلك بمشهد الجمل الذي يدخل المدينة وهو يجر سيارة معطلة، وكان في ذلك إشارة إلى أن المدينة لا تستطيع أن تستغني عن البادية.

لكن هذه العلاقة لم تستمر على صفائها في زمن يتحرك، صارت فيه المدينة تأخذ خير الصحراء، في علاقة فوقيّة عبّر عنها محمد عبد الملك في قصته (الرجال الثلاثة)[٧] تعبيراً حاداً. وهؤلاء الرجال عمال في صحراء ممتدة وطويلة «والأفق الأزرق بلا قرار، كالبحر العميق الهادىء، وحجرة من خشب، وحيدة في العزلة بعيدة في الصمت متأملة، لا تحتضن غير الظل، وصفائح معدنية وقبعات. والحجرة خشبها قديم باهت، أفقدته الشمس لونه فجف مثل الحلق العطشان... والصحراء طليقة، والسراب شارد ومتراقص يتألق من كل اتجاه. وكوم الرمل الأصفر، ونباتات برية» وهو وصف يوحي بالظمأ، والظمأ حقيقي لدى أحد العمال، لكن رفيقيه يسليانه، حتى يوفرا ما لديهم من ماء. وحين تطل سيارة أميركية الصنع كبيرة سوداء اللون، وتنزاح ستارتها المزركشة، ليطل وجه امرأة لا يصدقون ما يرون، ويظنونه وهماً، أو مجرد سراب. ولكن المرأة الحقيقية تطلب الماء فتعطى ما بقي منه، وتشربه وتلقي بورقة نقدية، وتمضي، ليبقى العمال الثلاثة حيث هم، تحت رحمة عطش قاتل.

المرأة / المدينة جاءت إلى الصحراء في سيارة يتناقض شكلها مع المكان، فيوحي بالصراع، والسيارة حين أقبلت، بأبهة وخيلاء. داست وجه الرمل الجاف الأصفر، والمرأة كانت خلف ستارة بيضاء موشاة بأزهار صغيرة مطرزة في الأطراف. المرأة ـ المدينة ـ السيارة في وضع أقوى، لذلك تأخذ ماء الصحراء وتمضي، تنطلق المركبة الجميلة السوداء، والمرأة الجميلة البيضاء، وتدور الورقة النقدية خلف العجلات التي اندفعت بسرعة مجنونة.

والقصة تتعامل مع البيئة بوعي، ابتداء من المكان الطبيعي (الصحراء) إلى الأشياء الدخيلة، إلى الأشخاص، إلى الأشياء التي تدل عليهم (كخواتم الذهب واللؤلؤ والزمرد) وكل ذلك موظف بوعي، وهدفه أن يشير إلى ما تفعله المدينة المستغلة بالصحراء الطيبة التي تعطي، حتى على حساب حياتها.

وقد كان توظيف الوصف ناجحاً في توصيل فكرة التناقض التي تقوم عليها القصة، كما تعمق ذلك باختيار الألوان، من الأفق الأزرق، إلى الرمل الأصفر، إلى السيارة السوداء، والستارة الموشاة بالزهور، إلى المرأة البيضاء، إلى الرجل الذي يعلو أجفانه غبار سميك.

هذه القصة ألغت الوجود البدوي في الصحراء، وحصرت الوجود الانساني بالعمال الذين يقضون معظم وقتهم في البئر، كما حصرت الحضور المدني في سبب وحيد، هو الحصول على ما يملكه العمال من ماء، بكل ما في هذه العلاقة من دلالات. فأين ذهب سكان الصحراء إذن؟.

في قصته (الدرب)[٨] يحيل عبد الله خليفة هذا السؤال إلى سؤال أوسع: هل ظلت الصحراء بالنسبة لمن كان يسكنها مكاناً صالحاً للعيش؟.

وبالرغم من أن القصة لا تركز على الصحراء كمكان، وإنما تتحدث عن عرق العمال وهم يشقون طريقاً فيها، حتى تصبح أكثر ملاءمة للمستفيد الجديد منها، إلا أنها توحي في مجملها بالتغير الذي حدث على هذه البيئة الطبيعية، عندما يشق فيها طريق لا يعرف أحد إلى أين يقود، فتهتزّ الأرض تحت الآلات الحديثة، وتترنح التلال وتحاول الصخور أن تصد التوغل، لكن الطريق يبدأ خطوة ثم يتسع. وشبكات الطرق تتسع في الصحراء باستمرار، بعضها يقود إلى ملكيات خاصة، لأناس لم تعد الخيمة تناسبهم في البر، وبعضها الآخر يقود إلى ملكيات للدولة، حيث يستخرج النفط. وبذلك تفقد الصحراء خصوصيتها بالنسبة لساكنها، حين تفقد شرطين يغريانه بأن يبقى فيها: الأول هو العزلة التي انتهت بشبكات الطرق، فلم يعد بإمكانه أن يعيش فيها بحريته وطبيعة تقاليده، والثاني هو المشاعية التي انتهت إلى حد كبير، وحلّت الملكية الخاصة والعامة محلها، فلم يعد ساكن الصحراء قادراً على التنقل في أجزائها كما يشاء، ولذلك لم تعد هذه البيئة صحراءه، التي يحب، والتي تناسب

(٧) محمد عبد الملك، السياج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٢ ص ٢٥.

(٨) عبد الله خليفة، يوم قائظ، المكتبة الوطنية، البحرين ١٩٨٥، ص ٦.

أنماط معيشته، يضاف إلى ذلك ما يقدمه الزمن الجديد من مغريات، مما يشجعه على أن يهجر الصحراء إلى المدينة، أو ما حول المدينة، وهو يحمل معه تقاليد لم يستطع التخلص منها كلياً.

بعض القصص، حين حملت البدوي إلى المدينة، اتخذت من الأمر مادة للسخرية، حتى وإن عدلت ذلك في نهاية القصة، وتكون السخرية حادة، حين ينتقل هذا البدوي إلى مدينة تفاجئه، كما هو الحال في قصة (بدوي في لندن)[9] لأحمد بلال، التي تنتقل فيها جماعات من بني ذبيان وعبس وكلبان إلى المدينة الأوروبية، حيث يقع البدوي في مواقف تثير الضحك، فهو يتدحرج من السلالم الكهربائية كالكرة، ويمزق ذلك ملابسه، ثم يسير منكس الرأس كأنه يبحث عن خطواته، ليفاجأ بعد ذلك بكل ما تقع عليه عيناه، لدرجة أنه يرى فتاة غريبة عجيبة في ملابسها، ويشبهها بنوع من الدجاج الذي يعيش في عمان، ثم يقع في مقلب الزواج من واحدة من هذا النوع، ولا يصحو إلا حين يحسّ بأن تصرفها يخدش جزءاً من تقاليد يحتفظ بها، وهو الشرف، بعد أن تعرض للضرب، بسبب ذلك.

لكن خليل إبراهيم الفزيع في قصته (الشارع المجنون)[10] يحاول أن يخلق نوعاً من الألفة بين البدوي القادم من الصحراء والمدينة، أن المدينة تدهشه، فيحاول أن يقيم علاقة صحيحة معها، ينظر إلى نساء المدينة، فيتذكر نساء الصحراء اللواتي لوحت بشراتهن الشمس، وأحالت ألوانهن إلى سمرة بات يكرهها. ومع ذلك فهو يخاف المدينة، ويحتمي منها بحزام جلدي يتدلى منه حزام مسدس، لكن الخوف لا يمنعه من الاستمتاع والمقارنة، فالحياة في المدينة جميلة بينما الصحراء صعبة بما فيها من حر وقر وشظف عيش، والناس هناك يموتون حتى يموتوا، بينما هم في المدينة يحيون حتى يموتوا. لكنه مشدود إلى الصحراء بأكثر من وتد: زوجته التي تعبق منها رائحة الصحراء دائماً. وأمه ووالده وكل رجال قبيلته، وما يمكن أن يقولوا عنه لو قرر الحياة في المدينة، التي يتذكر شيئاً في الصحراء كلما شاهد شيئاً فيها.

إن المدينة، من وجهة نظر البدوي مدهشة، تستحق أن يتفرج عليها، وان يسمح لصوت يخرج من داخله بأن يعترف بجمالها، فكيف ترى المدينة هذا البدوي، من وجهة نظرها؟

يقول الأب لطفليه اللذين تركا أماكنهما في المقهى: من لم يصمت منكما فسيأخذه البدوي. وكان البدوي يجلس بمفرده فوق مقعد، وأمامه منضدة وضعت عليها زجاجة مرطبات رغم أن الجو لم يكن حاراً، وكان يرتدي ثوباً بأكمام فضفاضة و (غترة) حمراء ربطها على رأسه بعقال وترك باقيه يتدلى خلفه، وقد سمع ما قاله الأب، ورسم على شفتيه ابتسامة ساذجة وقال: نعم، سآخذ من لم يصمت منكما واذهب به إلى الصحراء. ففتح بذلك مجالاً للاتصال، كاد الرجل بعده أن يدعوه إلى فنجان قهوة في منزله، بعد أن عرف شيئاً من خصوصياته التي قاربت بينهما، كما كان على استعداد لأن يخبره بأنه يرحب بزيارته لمنزله، كلما حضر إلى المدينة. لكن هذا الالتقاء العفوي كان مؤقتاً، فسرعان ما عاد الغضب يسود العلاقة، عندما استمر البدوي في التعليق على امرأتين، كما كان يفعل مع الرجل كل الوقت، ليكتشف أنهما زوجته وأخته.

هذه القصة، التي اهتم فيها الكاتب بوصف البدوي، أكثر من اهتمامه بوصف أية شخصية أخرى، توصل إلى شيء يحدد العلاقة، فما دام البدوي متمسكاً بصحرائه مرتبطاً بها، فان من الصعب عليه أن يقبل المدينة، ومن الصعب على المدينة أن تقبله أيضاً، فالمطلوب هو التحول الكامل الذي حدث لأولاد الشيخ في قصة (الأفق والخيمة) لفهد الدويري، فجعلهم ينفصلون تماماً عن الصحراء ليصبحوا جزءاً من المدينة.

وهذا التحول قد يحدث في المكان، من خلال تغير وظيفته في حياة الانسان، وقد يحدث للشخصيات من خلال تغير سبل معاشها، وتغير أماكن سكنها، ومن خلال الاحتكاك بالثقافات الأخرى عن طريق التعليم وطرق الاتصال المختلفة.

لكن طبيعة الصحراء المكشوفة، خارج أماكن السكن الحديثة، لا تتغير كثيراً، فالشمس تبقى في مكانها، والرياح تحرك الغبار، والحياة الانسانية تظل تواجه هذه الظروف، لتلتقطها القصة وتتعامل معها. وهذه الظروف الطبيعية والمناخية موجودة في نسبة كبيرة من القصص الخليجية، وتحتل الشمس مثلاً مساحة واسعة من عناوين هذه القصص، وعناوين المجموعات. وتمر الظروف في القصص كوصف عابر وغير موظف في كثير منها، أو كتأثير في لغة الكتابة، وان لم يخل الأمر من توظيفها بنجاح في بعض القصص.

ان الطقس حار للغاية في قصة (ظمأ ولفح)[11] لعبد الرضا السجواني، فهو أشبه ما يكون بموقد مشعل،

---

(٩) احمد بلال، وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، روي، عمان ١٩٨٥ ص ٣٥.

(١٠) خليل ابراهيم الفزيع، الشارع المجنون، مجلة الدوحة، قطر، اكتوبر ١٩٧٩ ص ١١٦.

(١١) عبد الرضا السجواني، وزارة الأعلام والثقافة، أبو ظبي (؟) ص ٢١.

والناس من حوله، والشمس تحاول الوصول إلى كبد السماء، لتزداد اشتعالاً، والرمضاء الملتهبة قد شوت أرجل الأطفال فتعالى صياحهم، كل وجهه فيض من العرق تتساقط قطراته شيئاً فشيئاً وطفل منهم يبحث عن الساقي ليحصل على الماء الذي يطفىء به ظمأ والديه، فيجده باع ماءه كله، وفي لحظة اليأس يجد من يتبرع له بجرة ماء، امتداداً للكرم الصحراوي. والطقس الحار في قصة محمد المر (أيام حارة)[١٢] يتكرر وصفه عبر ثلاثة أيام تقود الأطفال إلى البحر ليبتردوا، وليفاجأوا بجثة قتيل تظل بالنسبة لهم لغزاً. والحر يؤثر على مزاج الشخصيات في قصة (الدرب) لعبد الله خليفة، فيوصلهم إلى التمرد. وهو يؤثر على الصحة في قصة خالد أحمد اليوسف (وجفت الأرض)[١٣] كما يمتد تأثيره على البيئة بعد ذلك. فأرض الشارع ترابية والحوانيت فيه متقابلة، والكتل البشرية لا ترحم الأرض، وتضرب بأقدامها، والغبار يتصاعد بفعل هذه الاثارة المتكررة، وشخصية القصة (أبو أحمد) طيب، وهم يتكرمون عليه، لأنه يمدهم بالماء، ولأنه يرش الشوارع بالماء فلا يثور غبارها وتبرد، لكنهم يتعبونه إلى درجة المرض، ولا يسألون عنه إلا حين يغيب يوماً، فتجف الأرض، وتخلو خزاناتهم المعدنية من الماء، فيفكرون بأن يجدوا من يساعده.

وقد لا تكتفي هذه الأجواء بالتأثير على الصحة، ليمتد تأثيرها إلى الحياة ذاتها. ويقدم طالب الرفاعي في قصته (تحت الشمس[١٤])، نموذجاً لتوظيف جو الصحراء في خلق الحدث داخل القصة، من خلال العامل الذي تقدمت به السن، وظل يحلم بأن يستمر في عمله بقية العام، ليتخرج ابنه من الجامعة ويريحه. لكنه يعلم أن مراقب العمال يفكر بالتخلص منه، بحجة أنه لم يعد منتجاً ليجيء بغيره، وغير زملائه ممن تقدمت بهم السن، ويقبض عمولته على ذلك. ويصر العامل على أن يظهر قدرته، فيستمر في العمل الشاق، تحت الشمس المحرقة لينتهي ميتاً، بينما يبدو تكشف الشخصيات وسط الشمس، في زحمة المرور، وكأنه موت، في قصة وليد الرجيب (الشمس والإسفلت)[١٥]، فهذه الشخصيات تعرّي ما في داخل نفوسها من زيف، لكنها تعود إلى طبيعتها عندما ينتهي تأثير الحر وتتحرك السيارات، ويظل الزيف ذاته ليبدو وكأنه كان موتاً مؤقتاً، لأن نوعية هذه الشخصيات قادرة على التكيف.

ويوظف وليد الرجيب عنصراً آخر من عناصر البيئة في قصته (إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود)[١٦]، وهو عنصر الغبار الكثيف (الطوز) الذي تعرفه البيئة الصحراوية جيداً. وهذا الغبار لا يؤثر على مزاج الشخصيات وحسب، وإنما يوظف في وصف حالتها، وعلاقاتها، كما يوظف أيضاً في التنبؤ بما ستكون عليه هذه الحالة. فأبو جاسم، الذي يجد لنفسه حقاً في بيت من بيوت ذوي الدخل المحدود، يتابع معاملته القديمة، التي يفترض أن دورها حل منذ سنوات، ليكتشف أن أوراقها ضاعت، وأنه بحاجة إلى واسطة لا يملك أن يدفع لها، فيقدم على التقاعد ويقبض مكافأته لهذا الغرض.

لكن المكافأة تضيع، والبيت لا يظهر. ويرافق الغبار تحركات أبي جاسم منذ أن يبدأ، فهو خفيف حين يكون هناك أمل، وهو يشتد يوماً بعد يوم مع تنامي درجات اليأس، ومع اكتشاف الخلل الذي يعشش في علاقات المجتمع، ونسبة الغبار مرتبطة بالقدرة على الرؤية، وهي موحية بما يحدث في المجتمع، لأنها تعكر صفاءه، والأمل في المستقبل مرتبط بالغبار أيضاً، والتطلع إليه ينبع من سؤال: متى ينقشع هذا الغبار؟ ليصبح توظيف البيئة في هذه القصة من أجود ما وصلت إليه القصة الخليجية، لأنه توظيف مركب. يطال مزاج الشخصية، ويطال تطور الحدث في القصة، كما يطال حال المجتمع من خلال الرمز، ويطال التطلع إلى المستقبل بعد ذلك، بشكل واع ومحسوب، ومرتبط بالزمن أيضاً.

إن الغبار في القصة السابقة، يوحي بغضب الطبيعة الصحراوية على ما يحدث في المدينة، وهو غضب يعبر عن نفسه بالاحتجاج وحسب، لكنه يتصاعد في قصة محمد علي قدس (طريق العودة للمدينة)[١٧]، ليحيل الصحراء إلى مصيدة تمارس العنف ضد أبناء المدينة. والقصة شبيهة بقصة فهد الدويري (ذات ربيع) لكن التناقض الذي أصبح حاداً بين الصحراء والمدينة مع مرور الزمن، لم يعد يسمح للصحراء بأن تتدخل إيجابياً، فالرحلة الجديدة لصديقين تبدو ممتعة وشيقة، حين تنحدر بهما السيارة إلى طريق صحراوية

(١٢) محمد المر، الفرصة الأخيرة، مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر، دبي ١٩٨٢، ص ٤٧.

(١٣) خالد أحمد اليوسف، مقاطع من حديث البنفسج، نادي القصة السعودي، الرياض ١٩٨٤، ص ٦١.

(١٤) طالب الرفاعي، تحت الشمس، ملحق جريدة القبس، الكويت، ٢٢ اكتوبر ١٩٨٨.

(١٥) وليد الرجيب، الشمس والاسفلت، ملحق جريدة الوطن، الكويت، ١٢ نوفمبر ٨٥.

(١٦) وليد الرجيب، ارادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود، ملحق جريدة القبس، الكويت، ٢، ٩، ١٦ فبراير ١٩٨٧.

(١٧) محمد علي قدس، النزوع إلى وطن قديم، الدار السعودية للنشر والتوزيع جدة ١٩٨٥، ص ٦١.

متعرجة، وتخلف وراءها غباراً كثيفاً. لكن الطريق لا تعود معروفة بعد فترة، حين صارت الأرض منبسطة تلملم أطرافها، ولم يبق في السماء سوى حزام ناري يعصب جبين الغرب، وبدأ الخوف... يكشف الفوارق بين الصديقين، خاصة بعد أن غرقت السيارة في بحر من الرمال خلال الليل الذي يتقدم. والقمر الذي ينحسر ضوؤه بالظلام الزاحف دون أن يجد الصديقان من معين لهما في الصحراء، كما حدث في القصة السابقة، إلا وحوشها التي شوهت وجه من ذهب يبحث عن معين، وجعلت الآخر يسقط مغشياً عليه فوق مقود السيارة المتعطلة، لتنفصم علاقة الصحراء بالمدينة، عند هذا الحد، وهو انفصام تصبح فيه الصحراء مرعبة في تهديدها، فتبدو عند عبد الله باخشوين في قصته (الدنيا قادمة)[18] «إعصاراً رملياً يرتفع شاهقاً في السماء، ويسير بطيئاً ثم يتسع حتى يغطي الجبال، ثم يواصل سيره البطيء، حاملاً بين طياته رمال الوادي، ويتشكل من خلالها في اتساع أخذ يكبر ويكبر، حتى كاد يغطي كل ما خلف بطن الوادي من جبال وأشجار وسحب».

هذا الاحساس بقوة الصحراء يأتي من حنين البدوي إليها بعد أن غادرها دون أن تغادره جذورها. فالصحراء، كما تشير قصة خالد أحمد اليوسف (الأزمنة وذاكرتي الصحراوية)[19]، ظلت في ذاكرة من غادرها، وفي حلمه، فالشخصية في القصة، يضطجع - يريد إلقاء الزمن، ليجيء له بدوي أوقف زمنه منذ سنوات طويلة، يعرض عليه تبادل التكوين وكيفية البقاء، بأن يعيش كل منهما زمن الآخر. وبعد أن سار ابن المدينة بين السراب ولهيب السموم يجفف قناته الحنجرية، فيكاد يشارف على الهلاك، وجد الماء وارتوى، والأكل وشبع، وأصبح زمنه دون زمن اسمه الصحراء، حتى صار هو نفسه صحراء سمراء. وحين عاد إليه الرجل الذي تبادل معه زمنه، لم يفهم لغته، ورفض أن يعيد إليه ذاكرته وأيامه «بتوحشها وتخلفها وسقوط أفكارها بكل ما فيها» لأنه يرفض الزمن الآخر، وهدده بأن يصرخ منادياً نداء النجدة للقطعان الصحراوية، لكن الرجل الأول كان مطمئناً إلى أن هذه القطعان ستعرفه قبل أن تفعل أي شيء.

وحين يحدث العكس، ويدخل رجل الصحراء المدينة، باحثاً عن صحراوي مثله، جذبته المدينة، وطلب منه ألا يعود إلا به تحيره المدينة وتتعبه في قصة حسين علي حسين «زائر المدينة»[20]، لأنها لا تتعرف عليه باعتباره غريباً، وهي لا تحب الغرباء، لكن خوفه من أن يصبح أضحوكة إذا عاد فاشلاً جعله يصر على البحث وسط ما يبدو أمامه وكأنه متاهة، وحين يكاد يصل، يكتشف أن الصحراوي الذي جاء يبحث عنه (وهو أخوه) كان ساكناً في المدينة... ومات منذ شهور، وبذلك تصبح العلاقة مرفوضة من طرفيها، فالصحراء تقتل ابن المدينة، والمدينة تقتل ابن الصحراء، لكن العلاقة لا تستطيع أن تنتهي واقعياً، لأن الصحراء تبقى اختياراً للصحراوي، وتبقى أيضاً في ذاكرة ابن المدينة لا تموت.

فما الذي يجعل لهذه البيئة كل هذه القوة؟

إن ما حدث واقعياً هو الانقطاع الفجائي عن ثقافة مستمرة لزمن طويل، والقفز بسرعة إلى ثقافة مختلفة، حملت معها الكثير من (الشرور) التي لا يستطيع البدوي البسيط أن يحتملها وهي تواجه ما تعود عليه. لكن القصة القصيرة لم تستطع أن تجيب على السؤال، فهي بالرغم من رصدها لشرور المدينة من خلال العلاقات المستجدة فيها، لم تشر بوضوح إلى ما يزكّي العلاقات في البيئة الصحراوية، فهذه القصص نادراً على ما تركز على العلاقات الصحراوية - المفهومة ثقافياً - ربما لأن معظم كتاب القصة - وهم من جيل ما بعد النفط في الغالب - لم يعايشوا هذه العلاقات معايشة تمكنهم من تصويرها إلى درجة التفضيل على العلاقات الجديدة، ولذلك اكتفوا بإدانة علاقة المدينة، والتطلع إلى الماضي من خلال ما سمعوه عنه بشكل رومانسي، غير قادر على خدمة علاقات هذا الماضي بأي شكل.

مع ذلك، حاولت قصص قليلة أن تشير إلى هذه العلاقات، من خلال بعض تفاصيلها الموحية. ففي قصة (هيطل والعفرى) يقدم محمد حسن الحربي نوعين من العلاقات، الأول يتعلق بما يسود من انسجام داخل القبيلة، يسمح للفتاة بأن تختار زوجها، دون أن يغضب ذلك أبناء عمومتها الطامعين بجمالها، والثاني يتعلق بعادة الغزو في الحياة الصحراوية، والتي تطيح بالزوج الحبيب بشكل مجاني، لكنه يكشف وفاء زوجته التي ترفض أن تعيش بعده. فالحب والغزو والوفاء والشجاعة هي السمات التي تبرزها هذه القصة في البيئة الصحراوية، لكنها صفات لا تظل على ثباتها مع دخول العناصر الجديدة في الحياة، وعلى رأسها المادة، خاصة عندما تصبح الحياة الصحراوية على حافة المدينة. فالفتاة في

(١٨) عبد الله باخشوين، الحفلة، شركة دار العلم للطباعة والنشر، جدة، ١٩٨٥ (قصة الدنيا قادمة)ص ١٠٢.

(١٩) خالد أحمد اليوسف، أزمنة الحلو الزجاجي، (؟) الرياض ١٩٨٧ ص ٨.

(٢٠) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٣ ص ١١٥.

قصة ليلى العثمان (من ملف آمرأة)[٢١] تباع لرجل مسن بثمن (ألف دينار ومئة رأس غنم وعشرون ناقة «لا يبقى منها لها شيء، سوى أن تنام إلى جانب الرجل المهترىء المتراكم قربها، بينما يرتاح والدها في الجانب الآخر من هذا البون الشاسع الصحراوي على زند أمها، ويرضع حليب النعاج، وتفرح أمها كل شهر بمولود جديد تفرزه أرحام النوق، والفتاة منفية في «عشة» كل ما فيها يأكلها ويمسخها، وهي تستمع إلى ما يجري في «عشة» جارتها التي يملأها زوجها الشاب حباً كل ليلة، وتتطلع إلى الشاب الأسود العينين الفارع الطول في «العشة» المقابلة، وتحلم بأن يضمها إليه لتنتشي، وتحلم بأن تتخلص من المسخ ذي الأسنان الصناعية الذي بيعت إليه، والذي تشبهه بالنخلة العاقر التي تجتث من جذورها، فتقودها مجموعة هذه التقابلات إلى أن تجتث رأسه بالقدوم، لتشير هذه القصة إلى أن ما طرأ على المجتمع الصحراوي بسبب العنصر الغريب الذي دخل عليه، لم يكتف بتشويه العلاقات، داخله، ولكن أوصلها إلى نوع جديد من الجريمة لم يكن يعرفها من قبل، وإن عرف غيرها مما لم تشر إليه القصص بوضوح. كما تؤكد هذه القصة، وما سبقها، تداخل المجتمعات البدوية بالحضرية، في الزمن الذي كتبت فيه القصص الخليجية، وهو زمن قريب وزمن مؤثر أيضاً، سبق أن أشرنا إلى أنه يظل حاضراً في القصة عند كتابتها، ويظل يفرض مقولاته.

مع ذلك، يمكن القول أن القصة الخليجية لم تعط الصحراء حقّها من الاهتمام كبيئة واسعة الحضور، ومؤثرة، وكمجتمع له علاقاته الخاصة، كما أعطت غيرها من عناصر البيئة الأخرى، كالقرية والمدينة الصغيرة، والبحر، والمدينة الكبيرة بعد ذلك، ربما لأن الذين اتجهوا إلى كتابة القصة القصيرة هم من أبناء المدينة ـ أو الريف في بعض المناطق ـ أو من الذين هجروا البادية في وقت مبكر، فلم تستطع ذاكرتهم أن تعي العلاقات فيها، لكن هذا لا ينفي أن القصص القليلة التي وظفت الصحراء كبيئة، عبرت عن كثير من سبل توظيف البيئة في القصة، فكان هناك وصف للصحراء، بكل مكوناتها، وكان هناك توظيف للصحراء في التشخيص، وفي بناء العلاقات، وفي تطور الأحداث وفي التنبؤ بها أيضاً، مما يوحي بأن الذين اختاروا هذه البيئة كخلفية لقصصهم، كانوا واعين لمعطياتها بشكل جيد.

---

(٢١) ليلى العثمان، الرحيل، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ٣١.

القسم الثاني

- ١ -

المناطق الصحراوية هي التي تفرض حياة التنقل على سكانها بحثاً عن الماء والكلأ، لكن الحياة في مناطق يكثر فيها الماء، وتتوفر المراعي، تتجه إلى الاستقرار. وفي مثل هذه المناطق تنشأ القرى، وتعتمد في حياتها على أمرين: تربية الماشية، والزراعة، إذا توفرت الأرض الخصبة.

وفي منطقة الخليج العربي يمكن التعرف، قبل مرحلة النفط، على ثلاثة أنواع من المناطق التي تصلح لنشوء القرى: الأولى هي المناطق الزراعية الخصبة التي تقع في السهول والجبال، وتصلح تربتها للزراعة، بسبب خصوبتها وتوفر المياه فيها، خاصة مياه الأمطار. والثانية هي مناطق الواحات في الصحارى حيث تتوفر المياه الجوفية، أما الثالثة فتكون على ساحل البحر، ولا يكون التجمع فيها بالضرورة زراعياً، وإنما يكون في أساسه موقع انطلاق إلى البحر، وانتظاراً لمواسمه. وكل منطقة من هذه المناطق تتشكل فيها القرى (أو المدن الصغيرة) وهي تحمل خصوصياتها التي تقربها من حياة البداوة، أو تبعدها عنها. وتتشكل العلاقات داخل هذه القرى من خلال الارتباط بالبيئة، وبسبب سبل الحياة فيها، إضافة إلى التأثيرات التي تخلقها الأحداث الطبيعية والأحوال الجوية وأحوال البحر، ووسائل الاتصال بالتجمعات السكانية الأخرى، التي تساعد على العزلة أو تحد منها، فتؤثر في التغير الاجتماعي، سلباً أو إيجاباً.

وقد اتخذت القصة القصيرة من القرية بيئة لها في كثير من كتابات الخليج العربي، خاصة في المناطق التي تتواجد فيها القرى بشكل مكثف، مثل السعودية وعمان، كما اتسع استخدام هذه البيئة بالنسبة للمدن الصغيرة على البحر في بلدان الخليج كلها.

وتكون القرية بيئة في القصة، من حيث اختيارها كمكان للأحداث، ومن حيث وصفها، بما تضمه من نباتات وأشجار وحيوانات رعي، إضافة إلى ما يمر بها من أحوال طبيعية، كالمطر والعواصف والجفاف، وأثر كل ذلك على حياة الانسان وعلى علاقاته، وانعكاس ذلك على لغة القصة ذاتها، التي تبتعد عن التغيرات المتأثرة بالصحراء وهي تتحدث عن القرية، لتأخذ تعبيراتها من طبيعية القرية ذاتها، من حقولها وأعشابها الخضراء، إلى حشائشها البرية التي

ترعى فيها الأغنام، إلى زخات المطر التي تروي الأرض البكر، فتعطي ثمارها حال بذر البذور وتعهدها بالسماد.

وقد تنوع التعبير عن القرية في القصة الخليجية التي تتناولها، بتنوع القرى ذاتها، فاهتمت بعض القصص بالقرى الزراعية، بينما اهتمت قصص أخرى بالقرى الصحراوية وركزت قصص ثالثة على القرى الساحلية، أو المدن الصغيرة المرتبطة بالبحر على وجه التحديد.

وتستطيع قصة مريم محمد الغامدي (الغنم والسيل يا مهرة)[1] أن تقدم صورة موضوعية للقرية الزراعية، شكلاً وحياة. فالقرية تنام في حضن الجبل. والمطر شلال فرح دائم يغمر حقولها، ويتجمع الزائد منه في سيل يجري عنيفاً ومخيفاً. والحقول خضراء، والطيور تنقر حبات العنب والمشمش والرمان، وتمارس الحب والدفء في أعشاشها، والضفادع تختبىء في جحورها، «تسخن» حناجرها لحفلات السمر الليلية بعد انتهاء معزوفة المطر. أما الإنسان، فهو يعمل، والمرأة هي التي تعمل على وجه الخصوص، فهي تعمل في الحقل، وتحمل محصوله على ظهرها، وتحمل قربة الماء التي تملأها من البئر، رغم خوفها من السيل، وتعاني، لدرجة أنها تلد وسط الحقل، تحت المطر، وهي تجمع الأعشاب حتى تطعم حيوانات المنزل التي لم تخرج إلى المرعى بسبب المطر.

وتركز القصة بقوة على واقع المرأة وقوتها أيضاً، وتستفيد كثيراً من المطر وهي توحي بالخصب، وتشرف بشجاعة على ميلاد جديد، مع لحظات برق خاطفة وبرد شديد القسوة، تعمق ذلك كله حالة حب، تتمنى فيها المرأة أن يحمل عنها الرجل الذي تحبه قربتها الثقيلة، ولا يعتبر ذلك عاراً.

ويؤكد حسين علي حسين واقع المرأة، وصورة القرية، في قصته (الطين الغروي)[2] وهو طين غامق اللون. تموج به أرض الحقل، وتمتلىء برائحته، قبل أيام من تشقق الأرض، وتكاثر العصافير، وبدء البراعم في البزوغ. والطين له رائحة فواحة، وتعامل ساق الفتاة التي تغوص فيه، فتحس بخدر لذيذ يوحي بمحبة وكأنها ترتبط برحم الأرض، لتشم رائحة النعناع التي تجعلها فرحة تقفز إلى حضنها القابع وسط تل الأشجار المحروس من السماء الهابطة وئيداً كأنها أم.

والاحساس بالطمأنينة يستمر، مع وصف المنزل الذي تعيش فيه الفتاة مع والدتها، فرغم أنه منزل فقير، إلا أن كل شيء فيه حميم، والصبية «مهرة» لم تلمع زجاجة القنديل، لأن في داخلها فرحاً يضيء، وهو فرح مرتبط بما هو قادم، عندما تعود والدتها من المدينة، وهي تحمل عقداً من الزجاج اللامع كمياه البركة لحظة انعكاس قرص الشمس عليها، تضعه على صدرها البكر الجياش، بدلاً من العقد الطويل المطفي، لأن كل أدوات المنزل سوف تتغير، إيذاناً بتغير جديد في حياة «مهرة» يضع فيه الحبيب رأسه على صدرها، لتحس بأن المزرعة صارت صغيرة كعلبة الكبريت، على ما في نفسها من فرح.

والفرح هذا تخلقه المرأة في القرية: إنها تعمل وتزرع شجرات الليمون والبراسيم والنعناع، وتربي الأغنام، بينما يتفرغ الرجل لبيع المحصول. ولأنها تفعل، فانها تختار حياتها، وحينما يطلب «مهرة» من لا تحب، مغرياً أمها باراحتها من العذاب، تقول له (لا!!) باترة كالسيف، بينما توافق على رجل تحبه ابنتها، وتذهب إلى المدينة لشراء العقد والسحارة وطقم النحاس والصحون الملونة، استعداداً لليلة الكبيرة. فتفرح «مهرة» ويزداد فرحها مع الانتظار، وتقفز كالطلقة من على الحصيرة وتلملم نفسها، وتجلس وتدقق في جنبات الحجرة وهي تتذكر شجاعة أمها، وتتطلع إلى زغرودة، تجعلها تقبل الطمي وأشجار النعناع والليمون.

لكن العلاقات في القصتين السابقتين لا توحيان بالكثير من التعقيد، لأن القصتين ركزتا على وضع المرأة الذي يسمح لها بالقرار، دون الاشارة إلى أطراف أخرى قد ينشأ الصراح معها حول هذا الوضع، وخاصة داخل العائلة التي تحكمها تقاليد محددة.

في قصته (شوب النبق)[3]، لمس محمود الخصيبي موضوع العلاقات هذه، ليؤكد قدرة المرأة على أن تكون صاحبة رأي في حياتها، ومهد لذلك بمجموعة من الظروف المبرّرة، فقدم صورة ناجحة للقرية بكاملها، وهي قرية زراعية، تقع «على منحدر جبل شاهق» تحيط بها بساتين النخيل وأشجار اللوز والرمان، وشجيرات الحنا والورود والرياحين «وهي لا تبعد عن أكبر المدن إلا أميالاً قليلة، ويعيش فيها الناس أمسيات جميلة، «حين تأخذ الورود والرياحين وأعواد البرسيم ذلك الشكل الأخضر الجذاب، الذي يساعد على إذكاء الحب» وسط طبيعة خلابة تعطي من لذة الحياة ما تعجز عنه المادة.

هذا الوصف لبيئة القصة ـ على بساطته ـ مكنه أن يوحي بأن أحداثاً سعيدة هي التي ستقع، مما يشير إلى توظيف وصف الطبيعة بشكل واع في هذه القصة التي تجعل الطبيعة

(١) مريم محمد الغامدي، أحبك ولكن، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٨ ص ١٠.

(٢) حسين علي حسين، ترنيمة الرجل المطارد، مصدر سابق ص ٣١.

(٣) محمود الخصيبي، قلب للبيع، مطابع العقيدة، روى، عمان (؟) ص ٥١.

الجميلة صورة للحب الجميل، تسمح له بأن يثمر، لأنه ولد في إطارها. كما أن القصة تخطو خطوة أوسع في هذا التوظيف، حينما تعرض للحياة التي تتغير داخل القرية، عبر عامل الزمن، وتقف مع التحولات الايجابية التي تحدث، متناسقة مع تحولات الطبيعة أيضاً.

إن (بلقيس) هي صغرى بنات سديد بن علي المخباري، وهي الوحيدة التي ولدت في زمن القصة الخاص، وبولادتها بدأت القصة، لأن والدها أحبها كثيراً، ورعاها وسمح لها بأن تختم القرآن، لتصبح مختلفة عن أخواتها وعن بنات القرية، ولذلك حين وقعت في الحب، كان بديهياً أن يصبح مصيرها مختلفاً، إلى الحد الذي يجعل والدها يحطم تقاليد القرية التي لا تسمح بزواج البنت الصغرى قبل من هي أكبر منها من أخواتها. وهو يقوم بهذا «التمرد» بعد أن يوظف التقاليد في إبعاد خاطب البنت، غير الذي تحبه، وحين يسألها في ذلك، تضع شرطين للقبول: الأول هو موافقة الأسرة كلها، والثاني هو أن تتزوج من تحب.

وقد استفاد الكاتب من الطبيعة الجميلة في القرية، لإعطاء صورة بريئة للحب من ناحية، وللتنبؤ بنجاح هذا الحب، من ناحية أخرى، حين جعل البدر يتوسط المزرعة، ويرسل أشعته الفضية الناصعة، لتطارد ما يتبقى من فلول خيوط الشمس الباهتة، عندما يلتقي الحبيبان النقيان.. (ومعهما)... تلك الشجرة التي أورقت وأزهرت حنا جميلة أصيلة طاهرة طهر ذلك الحب البريء الجميل.

ولا نستطيع القول ان القوة هذه متميزة فنياً، لأن عملية السرد فيها ليست قوية، كما أن اللغة لا تملك قدرة تعبيرية عالية، لكن وضع شخصيات القصة وأحداثها في إطار بيئي صحيح، ومألوف، هو أبرز ما فيها، لأنه توصل من خلالها إلى نتائج إيجابية. كما ان امتداد زمن القصة، من لحظة ولادة الفتاة إلى وقت زواجها، سمح برصد التحولات التي طالت المجتمع في القرية في ثلاثة عناصر محددة: الأول هو الانفتاح الجزئي على تعليم البنت لاستكمال شخصيتها، والثاني هو السماح لها باختيار الزوج، والثالث هو تحطيم تقليد ثابت لا يسمح بتجاوز الدور في الزواج بين الأخوات. وهذه التحولات مبررة داخل القصة - برغم ضعف بنائها - بسبب قرب القرية من المدينة الكبيرة، ولأن عامل العلم، الذي حصل عليه الحبيب في الخارج، صار عامل ترجيح لقبوله، وبذلك نظرت هذه القصة إلى تعلم الفتاة وإلى التعلم في الخارج - بالنسبة للشاب على الأقل - نظرة مستقبلية، بعكس كثير من القصص التي صورت علاقة القرية بما هو خارجها، أو بما هو جديد فيها فرفضت ذلك، كما هو الحال في قصص إحسان صادق سعيد، التي تقف موقف الرافض للحضارة.

فهو في قصة (كلا.. لن أساوم)[٤]، يجعل الشاب الذي سافر إلى أوروبا من أجل العلم، يرمي بأحلامه «البالية» عرض الحائط، ويقرر العودة إلى الوطن هرباً من شرور الحضارة. كما أن شاباً آخر، أنهى المرحلة المتوسطة فقط، يرفض العلم، في قصة (الهدف الكبير)[٥]، ويحاول أن يقنع عمه برفض ذلك لأبنائه، خوفاً على آخرتهم منه، وهو ما لم تفعله قصة (شوب النبق)، التي لم تقدم للقرية صورة تبدو مهددة.

لكن هذه القصة لم تتعرض بشكل واضح للتأثير الخراجي على القرية، مع امتداد المدينة، وبذلك كانت علاقة أبنائها بها طبيعية، بينما أصبح التهديد الذي تتعرض له القرية في قصة محمد علي الشيخ (فلاح ونعيمة)[٦] يستلزم تعبيراً عن ارتباط الانسان بالقرية، من خلال ارتباطه بالأرض فيها.

إن قدمي (أبو فلاح) في القصة تنغرزان في طين الأرض، ولا تريدان أن تهتزا حتى وإن ترنح صاحبهما كفرع شجرة هزيلة في يد الرياح، خوفاً من الرحيل عن القرية، لأن ارتباطه بالأرض هو ارتباط حياة دائمة، لا ارتباط مؤقت، فسبل الحياة تولد من الأرض، والقلب يعشق كل ما ينتمي إليها من شجر ومطر وأزقة وأسواق وعلاقات، وحتى من عزلة تجعلها بعيدة عن التأثر بما تحمله رياح المدينة من جديد، وهذه العلاقة الحميمة كانت سبباً في اهتزاز (أبو فلاح) وهو يرى أهل القرية يهجرونها بالتدريج، بعد أن تقدمت إليها المدينة بقوة، لتمسح بصماتها، وتخطف أولادها، وتحيل أكواخها إلى مدافن لحياة أهلها الذين أصبحوا كالورقة تلعب بها الرياح. لكنه ظل مصراً، رغم التضحية الكبيرة التي يدفعها ثمناً لهذه الاصرار وهي التضحية بحب ابنة عمه (نعيمة)، التي تفكر بالرحيل، بينما يستمر هو في اقتلاع النباتات المتطفلة وزرع نخلتين يعلق عليهما حلمه الكبير.

كان ما يربط (أبو فلاح) بقريته أعمق من أن يستطيع التخلي عنه. أنه تاريخ، ووصايا أجداد، وعبير حقول، وبقرة، وكوخ يترصد نهاية العمر. أما (نعيمة) المزمعة على الرحيل، فهي فوق السحاب، ورجلاه مغروستان في الرمل، وهو يطوف في أرجاء قريته، ويؤكد تمسكه بها.

وكما كان الحال في قصص الصحراء، أول زمان التغير، ينهي الكاتب قصته لصالح القرية، حين يمتد نداء (نعيمة) في مجاهل الصمت، فيمد إليها خطاه الطويلة، ويسمع وتسمع: إذا رحلنا، فمن يغرس الزرع هنا ويعتني به؟ ومن

---

(٤) احسان صادق سعيد، المطبعة الشرقية ومكتبتها، مطرح، عمان (؟) ص ٢١.
(٥) المصدر السابق ص ٧٨.
(٦) محمد علي الشيخ، رحلة البحث عن الشمس، دار العلم للطباعة والنشر، جدة ١٩٨٤، ص ٤٦.

يغسل الوحشة من ظهور الجبال، وبطون الأودية؟ ومن يبدد سحب الظلام التي تحاصر الأكواخ، سوى إشراقة الشمس وإطلالة القمر؟

وفي هذه الخطوة تطور في علاقات الرجل بالمرأة داخل القرية، فقد بدأ التعاون بينما كانت المرأة من قبل تقوم بالعمل كله.

- ٢ -

تبدو القرية في القصص السابقة وكأن الأحلام تتحقق فيها، فهي جميلة كوصف، صراعاتها بسيطة، تنتهي نهايات سعيدة، يلتقي فيها الأحبة ويفرحون. لكن هذا يشكل جزءاً من الصورة التي قدمتها القصة القصيرة الخليجية للقرية - زراعية كانت أو على حافة الصحراء - لأن الجزء الآخر من الصورة لا يسهل النظر إليه هذه النظرة الرومانسية. فالقرية ليست مزهرة كل الوقت، والنسائم فيها تحمل عطر حقولها المزهرة إلى أنفاس الناس، لأن الصباح قد يكون رمادياً فيها ذات يوم، لكن السماء لا تمنح المطر، فتتهدل الأزرع الرطبة الخضراء، تتقصد من شرايينها الحياة، وتجففها الرياح، فتقف شاحبة، وتمد خناجر جافة ومحترقة إذا حل الجفاف، كما في قصة عبد العزيز مشري (السماء والخناجر محترقة)[٧] كما أن السماء قد تبكي وتعول، بينما ترزح الأشجار تحت وطأة الرياح العاتية وهي تئن وتتقصف من شدة العاصفة العاتية، كما في قصة أحمد بلال (جريمة تحت الماء)[٨] إلى الحد الذي يتحول فيه المطر إلى سيل عارم، يوقف السيارة، ويجرف صاحبها معه، كما سبق أن جرف السيل إحدى فتيات القرية في قصة (الغنم والسيل يا مهرة)، أو يلف الشتاء كل ما تراه العين بالضباب، فتكاد الحياة تتجمد، وتسرح البنت الراعية بقطيعها، ولا تعود إلى البيت، لأن الصواعق جاءت على أشياء كثيرة فأهلكت أصلها، كما في قصة عبد العزيز مشري (الحجر)[٩].

وليست الطبيعة وحدها هي التي يمكن أن تكون قاسية تجاه القرية، ولكن العلاقات فيها لا تتسم بالبساطة دائماً، وإنما تميل إلى الصراع الذي عبرت عنه القصة الخليجية بوضوح، سواء كان صراعاً مع التقاليد، أو صراعاً بين الناس في القرية.

في قصتها (الثأر)[١٠] تلمس مريم حسين إحدى العادات السلبية التي تعيش في مجتمع القرية، حين تجعل الأم تشحن ولدها الوحيد على عمه، متهمة إياه بقتل زوجها، حسداً، لأنه كان أغنى منه وأكثر وجاهة. لكن قناعة الولد تهتز وهو يكبر، ويسمع من الناس أن وفاة والده كانت حادثاً خلال الصيد، غير مقصود فجع به عمه، فرحل عن القرية ولم يعد. ومع وفاة الأم التي تشحن، وازدياد الوعي لدى الولد، بالتعليم، قرر أن يواجه الحقيقة، فمضى إلى زيارة عمه وهو يحمل شوقاً إلى التعرف به وبعائلته، ومسدساً من أجل الثأر ليكتشف أن أمه لم تقل الحق، وان الحب موجود في بيت عمه، متمثلاً بابنته التي فرحت به واحتضنت غربته.

لكن المواجهة لا تكون دائماً وسيلة لحل مشاكل الواقع في القرية، لأن الهروب من الصراع قد يكون إحدى الوسائل، وفي قصته (الوحل)[١١] سجل عبد الله علي خليفة مثل هذا الموقف عن قرية نائمة في أحضان الجهل والمرض، أزقتها الموحلة كنفوس بشرها، والخفاش لا يتعثر في نهارها، وسكانها جهلاء بسطاء، يهرب المدرس من مشاكلهم، حين يطلبون منه أن يكتب لهم عريضة ضد الكلاب الذين يمتصون دمهم، ومع هذا، يريدون طردهم من منازلهم، كالغنم التي يشربون حليبها ثم يسلخونها. وقد لجأ هؤلاء إلى المدرس، بعد أن سجن زميله الذي كان يساعدهم فأحس بأنهم يريدون إلقاءه في المصيدة وتهرب، لكن شيئاً لزجاً ظل يرتفع في صدره، ويزداد، وتنبعث منه رائحة كريهة، وهو يرى نفسه بتظاهر بالوطنية داخل المسرح.

ويلجأ القروي إلى الفعل في قصة خليفة العريفي (سيرة الجوع والصمت)[١٢] حين يكتشف أن أحداً لا يريد أن يعنيه، وأن أصحاب القضية - مثله - لا يحركون تجاه واقعهم ساكناً، رغم أن ما يجري يطال كل من في القرية، فهناك مَلّاك يريد أن يشتري الأرض، ولذلك يقطع الماء عنها، ويترك النخيل يموت عطشاً مما يهدد الناس بالموت جوعاً، ومع ذلك، فانهم يواجهون الموقف بضعف، وينتظرون الحل على يدي الشيخ الذي يخدعهم لصالح سيده، باستثناء جماعة تعارض، لكنها تختلف على الوسيلة، وتغادر مكان اجتماعها في صمت جنائزي، بينما ينقطع الماء عن فلاح بعد الآخر، ويموت الزرع، وتموت الشتائل، وتنبح الكلاب من بعيد تودع الشمس الغاربة خلف خطوط الأفق البعيدة.

باندفاع، تخترق شخصية القصة المركزية القرية، وهي تشاهد جموع الفلاحين يعودون إلى أكواخهم، يحملون حزم

(٧) عبد العزيز مشري، موت على الماء، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٧٩، ص ٢٠.

(٨) أحمد بلال، مصدر سابق، ص ١٤.

(٩) عبد العزيز مشري، بوح السنابل، نادي الطائف الأدبي، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(١٠) مريم حسين، الثأر، الموسم الثقافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر ١٩٨٥، ص ٥٥.

(١١) عبد الله خليفة، لحن الشتاء، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ٦٣.

(١٢) خليفة العريفي، سيرة الصمت والجوع، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٧١، ص ٤٩.

البرسيم، وعلى أكتافهم الصلبة ترقد الفؤوس القديمة، ومسيرتهم صامتة، كأنهم يسيرون خلف ميت، والحمير تسير بجانبهم محملة بالعلف الجاف. ثم تتابع الشخصية سيرها بين البيوت الطينية المتهالكة ورائحة احتراق السماد في الحقول تتسرب إلى أنفها، وهي ترى المصابيح الزيتية الخافتة وتسمع الأطفال يشكون من البرد والجوع، ومن ظلم ابن الشيخ، وتسمع صوتاً يعلن عن موت بقرة، وتهمة توجه إلى الشيخ بأنه ذبحها، ثم صوت نواح وكل ذلك يجعل الشاب (الشخصية) يسرع نحو كوخه، والسؤال يلح عليه: ما العمل؟

لقد خلقت مجموعة العوامل هذه حافزاً عند الشاب إلى الفعل فحمل سكيناً، وتسلل إلى الخارج فلفحت وجهه رطوبة لزجة ممتزجة برائحة السماد المحترق ورائحة بول الحمير وروث البقر. وكانت السماء سوداء، لا نجوم فيها ولا قمر، والبيوت تسبح في السكون والظلام، والبيت الكبير المبنى بالاسمنت المسلح يطل، بجداره المرتفع، وبابه الحديدي.

والقصة توحى بفشل شخصيتها المركزية، قبل أن توصل إلى هذا الفشل، فهو من ناحية، يقدم على الفعل وحده، وتكون أداته أصغر من أدوات الحماية، في البيت الكبير، كما أن وصف البيئة يوحي بأن الفعل سيفشل، وهذا ما يحدث في النهاية فعلاً.

وما يحدث في قصة محمد عبد الملك (الشيخ الذي يضحك)[13]، قريب من ذلك، فارض القرية تسرق أمام أعين الناس جميعاً، والحاج ينظر في وجه كل فلاح تسرق أرضه وهو يقول له: الله بالخير، ثم يضحك، رغم أنه معروف بحب الأرض، وباتهام كل من يبيعها بغضب الله والأجداد. وقد توقعوا أن يبكي أمام سرقة الأرض وأن يموت من الغصة إذا سرقوا أرضه. ولكنه اكتفى بالضحك. بينما شرب الفلاحون الحزن، ومضوا بمناجلهم أجراء لدى من اشترى الأرض، وصار جنون الحاج حديثهم بعد حديث السرقة، لأنه كان أغرب حدث شهدته القرية منذ ولدت.

لكن الشيخ إستطاع أن يخلق في القرية حدثاً جديداً، لا ينسيها الأحداث السابقة وحسب، ولكنه يجعلها تتعاطف معه، لدرجة أنها تنقلب من سافلها إلى عاليها. فيتراكض الناس إلى الجنوب والشمال. وتهب عاصفة على الغرب، فيتساقط الرطب وأوراق الشجر، وتهلل النسوة، ويزغردن، ويغنين: إنه رجل، لأن الحاج ضحك كالعادة في المزرعة، وقال للباش: الله بالخير، وغضب الباش، وحاول صفع الحاج، فبادره بضربة قاتلة بالمنجل.

وحين مر الحاج الكبير بالناس وهو يؤكد أن الباش لن يحتاج إلا لخمسة أقدام من الأرض، وانه سيذهب إلى الله خالي اليدين، وألقى تحيته: الله بالخير، رد الناس جميعاً عليه، ولم يكونوا من قبل يفعلون. واستمر في ضحكه، وكانت صفحة السماء أمامه تبدو حمراء كاللهب، وكانت وجوه الفلاحين مشرقة كالشمس، وكانت ابتسامة رضى كالهلال في السماء، والمناجل في أيديهم تصعد وجوهم جميعاً.

والصراعات في البيئة القروية ليست بين الفلاح والطبيعة، أو صاحب الأرض والاقطاعي وحسب، ولكنها قد تكون داخل المجتمع أيضاً، بتقاليدهم الثابتة من ناحية، وبعلاقة الرجل بالمرأة فيه من ناحية أخرى ثم بعلاقة هذا المجتمع - والبيئة ككل - بما هو خارجها وبخاصة في علاقتها بالمدينة.

والتقاليد غالباً ما يقع ضيمها على المرأة، وهي في قصة سليمان الخليفي (هي التي تجوب الشوارع)[14] امرأة تفقد السند، لأن والدها ميت، وحينما تحب تتعرض لنوع من المؤامرة التي تكاد تؤدي بحياتها، كما حدث في القرية من قبل.

قرية (النقرة) الكويتية، في بدء تكونها هي مكان الحدث، وهي قرية مسالكها شبيهة بسبائك الذهب بعد أن يجف المطر، تتلوى بين البيوت القليلة، ثم تنطلق في مساحات شاسعة، وترتمي تحت آفاق بعيدة، هي الصحراء. وهي مكونة من حارات بيوتها متلاصقة، وكل من فيها معروف، وتشكل الصبايا نسبة كبيرة من سكانها، لكن الخروج من المنازل ممنوع عليهن، حتى للضرورة. وعندما يطل وجه غريب على مسالك الحارة تراقبه العيون، وتربط إطلالته المتكررة بأمينة اليتيمة التي تعيش مع أمها وأختها وأخيها، والتي تجرؤ على الخروج، في مشية راكضة، كمشية الحمام، لأنها، مثل غيرها من النساء، ما ان تضع قدمها على الطريق، حتى تشعر بتلك القشعريرة اللذيذة التي يحسها المرء في أول لحظة يدخل فيها الماء.

لكن القرية، بمجتمعها الأبوي الذي يسيطر فيه الرجال، تحول الأمر إلى قضية تشغل الرجال، فيهددون بالعقاب الكبير، لولا أن جيلاً جديداً تخطاهم يحمي هذا الحب الوليد، بالحيلة، ويحمل سكان البيت من خطر إخلائه.

لكن المرأة لا تستطيع أن تجد مثل هذه الحماية في كل

---

(١٣) محمد عبد الملك، نحن نحب الشمس، دار الغد، البحرين، ١٩٧٥، ص ١٨.

(١٤) سليمان الخليفي، هدامة، رابطة الأدباء، الكويت، ١٩٧٤، ص ١٥.

وقت، لأن تقاليد المجتمع تكون أقوى. وفي قصة عبد العزيز مشري (اليوم الثالث)[١٥] صورة لما يمكن أن يفعله مجتمع القرية، بالمرأة الوحيدة، إن زينة التي مات زوجها وترك لها ثماني بنات، تحاول أن تصمد، فتفلح في الأرض وتحصد مثل الرجال، وتراقب المطر الذي يحيي الأرض، وتتعاون مع بناتها ليبقى لهن بيت من حجر وطين، وأرض من تراب وماء. لكن مجتمع القرية ينسج حكاياته كما تنسج هي صوف غنمها، لأنه لا يقبل الحرمة دون ظل رجل، فتضطر إلى القبول بهذا الظل حتى يكون لها من يحميها، ويكون لبناتها ـ ممن تزوجن بعد ذلك ـ فراش تحت بطون الأزواج. لكن المجتمع يستمر في تقولاته، وزينة التي عملت كالرجل تصبح متهمة بالاسترجال على زوجها، الذي يقاوم من أجل هنائه، ثم يخضع، وتعود زينة وحيدة يطاردها لسان المجتمع حتى الجنون.

إن ظل الرجل لم يستطع ان يحمي هـذه المرأة، رغم سعادته بها، وهذا الظل يمكن أن يكون ضعيفاً أمام مجتمعه، لكنه حين يواجه المرأة، يشرع في وجهها كل القوى التي يملكها. فالمرأة في قصة نايف حامد عبد الله همام (وكانت البراءة هي الضحية)[١٦] زوجة وأم، تعيش في قرية صغيرة هادئة مع رجل وقور، ذي أخلاق رفيعة، وهو الآمر الناهي في منزله، رغم عناد زوجته.

وتمارس النساء في القرية إقامة سهرات خلال موسم الحج، تتناوب البيوت استضافتها، وحين جاء دور المرأة كان مفاجئاً، وزوجها في مزرعته، ولم تستطع إبلاغه، كما لم تستطع الاعتذار، وحين عاد إلى منزله، تعباً وجائعاً، وجد النساء يملأنه فغضب، وناقش زوجته بقسوة والنساء يسمعن، فثارت كرامتها بعد أن فشلت في الملاطفة والرجاء، فصاحت في وجهه ونفست عن كل ما كانت تكبته حرصاً على زواجها، ثم تركت المنزل، مصرة على ألا تعود إليه، ولحق بها صوت زوجها مطلِّقاً إلى منزل والدها.

والقصة تحاول أن تصور شيئاً من العادات في القرية من ناحية، وهي عادات يصعب التهرب منها، حتى حين تضع المرأة في الموقف الحرج، لكنها تركز على تصوير الموقع الذي يصر الرجل على احتلاله في منزله، حتى وإن كان ذلك على حساب المرأة، التي وضعت في مأزق لا تملك أمامه إلا أن تثور، لتكون الطفلة الصغيرة ـ التي تموت بعد ذلك ـ محصلة هذا الصراع الجاهل بين الرجل والمرأة.

لكن بواعث الصراع في القرية لا تكون من داخل مجتمعها وحسب، وانما تجيء إليها من الخارج، ومن المدينة على وجه التحديد، حين يكون بينهما اتصال ينمو، له أسبابه الموضوعية. فإذا كانت والدة (مهرة) تذهب إلى المدينة لتسويق محصولها الزراعي، وشراء أجهزة العرس، فإن أسباباً جديدة تدعو القروي إلى التوجه إلى المدينة، كما أن أسباباً أخرى تدعو المدينة إلى اقتحام القرية، فتكون بينهما علاقة لا تختلف كثيراً عن العلاقة المتبادلة بين المدينة والصحراء، وهي علاقة غالباً ما تكون محصلتها لغير صالح القرية.

هـذه العلاقة، قد تكون في بداياتها، محاولة ارتباط عاطفي، فهي تكاد تكون نوعاً من الفسحة في قصة عبد الاله عبد الرزاق عبد المجيد (هجرة قلب)[١٧] حينما يتوجه (ماهر) إلى قرى الجنوب، في طريق ممل طويل، حتى يصل إلى بحيرة صافية الماء حيث وجد الحب الذي يحمل براءة القرية الصحراوية، ودفء الشمس. لكن هذا الحب لا يستطيع أن يثمر، فبالرغم من أن الشباب كره ضجيج المدينة، وأحب سكون البحيرة، إلا أن البحيرة لم تعد ساكنة، بل كانت هناك نسمة صيف تحرك سطحها. وصوت حفيف سعف النخل.. بعد أن ماتت الحبيبة.

ومع أن الموت جاء قدرياً، عندما سقطت الفتاة من على التل الكبير وهي عائدة في الغروب ـ مما يضعف بناء القصة ـ إلا أنه كان في محصلته موحياً، لأن الشاب كره الوادي الذي قتل حبيبته، وبدأت زياراته للقرية تتناقص.

وقد وظف الكاتب البيئة توظيفاً قليلاً، من خلال وصفه لغبار الطريق الذي يذوب فيه، ووصفه لسكون البحيرة، ثم حركتها بعد ذلك، لكن هذا التوظيف تعثر، والشاب يشعر أن البحيرة ظلت كما تركها، وان القمر أخذ في الظهور، وهو وصف مناقض لحالة الحزن التي تسود القصة، وتناقضه غير موظف لصالحها إلا باعتبار ما حدث قدرياً أيضاً.

محاولة الحب الذي يفشل، تتحومل عند محمد علوان في قصة (الرماد)[١٨] الى كراهية، واحتقار. فالقرية، من وجهة نظر الطبيب الذي نقل إليها ليست سوى الحمير والدجاج والناس الذين نحتت وجوههم وأيديهم وأقدامهم من الجبال السوداء، فتجهمت، وهو يحس نحوهم بالكره والضيق والقرف، وينعكس هذا الاحساس على عمله، ويجد له مبرراً بنقص الدواء وهروب الممرضة بالاستقالة.

وينجح الكاتب في رسم مقارنة دقيقة بين الطبيب والطفلة القروية، فهو يرى فيها فما مفتوحاً نصف فتحة، وشعراً

(١٥) عبد العزيز مشري، بوح السنابل، مصدر سابق ص ٧.

(١٦) نايف حامد عبد الله همام، أذرع الواحات المشمسة، نادي القصة السعودي الرياض ١٩٧٩، ص ١٤٣.

(١٧) المصدر السابق ص ٧٥.

(١٨) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٤٧.

طويلاً غاب عنه الماء لعدة أسابيع، وجسداً ناحلاً فوقه رداء خفيف أسود اللون، وسعالها الشديد يهزّها بعنف، بينما تحمر عيناها وتنظر إليه في ذهول، لتراه من وجهة نظرها بنظارته وملابسه البيضاء ورأسه الأصلع، ولونه المختلف عن ألوانهم في قريتها، ويده النظيفة التي يكاد الدم يتفجر منها.

هذا التناقض في الصورة، يولد تناقضاً في الفعل، وحين يصرخ والد الطفلة أن امرأته تحتاج إلى المساعدة يصرخ الطبيب بأنهم كلهم مرضى، ويطرده فتجرح كرامته، لأنه من أرض يعرف فيه الشجر والأرض والماء بعضه. ثم تزداد الصورة عمقاً بالوصف: فالمرأة تعاني من آلام المخاض، ضوء الفانونس أصفر، والكلاب تنبح، ثم يسود الهدوء، ويتكاثف الدخان، وينام الزوج ويحلم بأنه غرس الخنجر في قلب الطبيب، ويصحو على الصراخ المتداخل، والنار توقد، وجارات المرأة يصلن، ومع الصباح كان الطفل يرتفع صراخه، بيد القرية وحدها، ودون حاجة إلى الطبيب القادم من الجبال البعيدة.

ومثل هذا الطبيب يكون الطفل الذي ولد في الغربة في قصة صالح السليمان الخضيري (بدون عنوان)[19] فحين يعود الأب إلى قريته مصطحباً زوجته الأجنبية وطفله، يقفز على الأرض المشققة في بشر وحيوية، بينما يسير الطفل منقبض النفس متجهماً يحاذر أن تسقط إحدى قدميه الرقيقتين في الشقوق، أو يتسخ حذاؤه بالتراب غير المستقر. ويستمر الطفل في رفض القرية، حتى يثير عليه غضب أبيه، بشكل يوحي بأنه لم يحسن تنشئته على معرفة بلده، فينهال عليه ضرباً مبالغاً فيه وهو يصرخ: هذه بلدك يا ابن الكلب، بطينها وناموسها.

إن المدينة، في القصتين السابقتين، ترفض الحياة في القرية، بواقعها الذي لا تراه مناسباً، لكنها تقتحم القرية بقوة، حين يظهر فيها ما يغري، لا من باب الحب الذي يفشل، وإنما من باب الاغتصاب هذه المرة.

في قصة حسين علي حسين (طابور المياه الحديدية)[20] تكون القرية صحراوية شمسها لامعة كماء الذهب، لكن عيون أهلها مرتخية ومليئة بقذى الصباح، وهم يصطفون في طابور عند بئر واسعة، وتصطف معهم بلا نظام أشجار الحلفا ونخلات الدوم والطلح، كما يدور بعض الماعز والشياه وجمل وحيد بين بعض الخيام والمنازل المشيدة بالصفيح والزنك والخشب المشقق من حرارة الطقس.

(١٩) أذرع الواحات المشمسة، مصدر سابق، ص ١٥٩.

(٢٠) حسين علي حسين، طار المياه الحديدية، دار ابن سينا للنشر والتوزيع، الرياض ١٩٨٥، ص ١٣.

ماء البئر الذي يشبه عصير الحديد، يعتقد الناس أنه يشفي من الأمراض، ولذلك يتحملون رائحته التي لا تطاق، ويشربونه أو يغتسلون به، بينما يحاول آخرون الحصول على كميات كبيرة منه بالسيارات.

هذا الماء الثمين، يجذب إليه المدينة، بعد أن يشهد له كثيرون بالقيمة. وفي النهار الترابي، حين تعانق الضحى والشمس الحادة، تجمع أهل القرية أمام سيارة شحن كبيرة، حائلة اللون، كانت تشق طريقها وسط أكوام التراب والرمال المتكلسة وبقايا الأطعمة. ووقفت الشاحنة، وبدأ الأسيويون ذوو الأنوف الفطساء في إنزال شحنات من رخام المرمر اللامع والحنفيات الفضية والعديد من القضبان النحاسية بواسطة رافعة مطوية في مؤخرة الشاحنة. وتصور الناس أن فاعل خير شفي بواسطة المياه الحديدية تبرع بتنظيف البئر وما حولها وكساها بالرخام، وجعل الماء يصعد من القاع بواسطة المضخات. لكن أحداً لم يجرؤ على ذكر مرسل الشاحنة، وظل ذلك غامضاً حتى عاد الناس في الصباح الباكر، ففوجئوا بوجود اثنين من الحراس حول البئر، بيد كل منهما هراوة ضخمة. تلك اللحظة فقط، بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع، فهجموا على البئر دفعة واحدة.

لقد أحست القرية بالخطر الذي يزحف إليها من المدينة، ليستولي على الخير الذي اكتشف فيها، فكان لا بد من الدفاع. هذا الدفاع صوره محمد علوان في قصته (حدثنا رجب عن زهية)[21] حين حول المطر الحديدي إلى امرأة فاتنة تتحول إلى لهب محترق يضيء الصحراء، لكن عمرها قصير، وهي للجميع، والجميع لها، وحزنها عليهم كثيف كأشجار النخيل. وهي توصي بالتعاون، وبأن تنحر قرباناً للأرض، وإلا يذهب دمها في قاع البحر، ويعود معلباً غريباً يبتاعه أهلها من أيدي الغرباء.

كانت القرية تشرف على غدير تتجمع فيه مياه الأمطار، وكانت وطناً للخزامى والورد والأشجار، ووطناً للريح والبحر والنخيل، لكنها كانت تشرف أيضاً على واد سحيق امتلأ بالثعابين والعقارب، وبوحوش جميلة هادئة أول الأمر، إلا أنها تفقد القرية أبناءها واحداً واحداً. وحين خرجت المرأة الفاتنة، بعد مغرب يوم خريف، والجوع يفتك بأهل القرية، قابلت رجلاً غريباً فوق قمة الجبل، معه أوراق كثيرة، وكتب كل شيء. وحين عادت إلى القرية، نعقت بومة، فتشاءم الناس.

هذه الفاتنة التي تعرفها القرية، وتجهل ابنة من تكون، أثارت الغيرة والصراع واستثنت الأطفال من الضياع القادم،

(٢١) محمد علوان، الحكاية تبدأ هكذا، مصدر سابق، ص ٧٧.

لأنهم جيل الحزن والتعب. وأمام ذهول أهل القرية، بدأ الدفاع من خلال طفل، أخذ يمتح ماء البئر ـ غير الحديدي ـ ويسقي الأرض التي أنهكتها الشمس. وحين أشرق صباح اليوم التالي، اخضرت البقعة، وانتشرت الفكرة عن الماء والأرض، فانهمر الأطفال من غيب القرية الموحش. وملأوا الأرض اخضراراً، وتحدوا تمثال المرأة الفاتنة التي ذبحت آباءهم، بشجرة صغيرة في الأفق، تنشر أوراقها.

الارتباط بالأرض هو وسيلة الدفاع الحقيقية عن وجود القرية، بالصورة التي تحافظ على جمالها، وعلى جمال الانسان فيها أيضاً، لأن رحيله عن قريته كثيراً ما ينقلب ضده، كما حدث مع الصحراوي من قبل، لأن المدينة لا تقبله، تماماً كما لا يقبل ابن المدينة قريته حتى يضطر للبقاء فيها غير مغتصب. لكن الأماني المحدودة في القرية، بين الحقل الصغير والمرأة والمنزل، والزراعة التي لم تعد تعني شيئاً، تدفع القروي إلى المدينة وإلى الأحلام، وحين يصل، في قصة محمد علوان (النجم والحذاء)[22] يواجه بالسخرية، ويحسّ بأنه قد تشوه، بحذائه الأسود الضخم والمعطف والبنطلون وغطاء الرأس، وكلها واسعة عليه، يشعر بأنه ضائع داخلها، وقد تجعل حبيبته النائية، هناك في قريته الجبلية، تنكره لو رأته فيها.

لقد جاء إلى المدينة ليعمل جندياً، ومنذ اللحظة الأولى، رفرف في داخله غراب أسود، حين عرف أن الترقية لا تكون إلا بالواسطة، فبدأ يختصر الكثير من أحلامه، حتى اختصرها جميعاً، وأحس بأنه برميل كبير فارغ، فسقط السؤال فجأة وأحدث في داخله دوياً: وماذا بعد؟

لم يبق أمامه سوى اختيار واحد، إذا أراد أن يبقى في المدينة، بعد أن تساقطت أحلامه، وهو أن يتقن ضربة الحذاء، وهو يحيي من هم أكبر منه في الرتبة.

إن القصص التي اختارت القرية ـ زراعية كانت أو صحراوية ـ كبيئة لها، تمسكت بهذه البيئة، وأعلت من شأنها كثيراً، ودافعت عن وجودها، كما هي، ضد المدينة، إلى حدود مبالغ فيها، لكنها لم تضع لدى هذه البيئة تصوراً للمحافظة على البقاء، غير التصور العاطفي، أو القيمي، غير القادر على الوقوف في وجه زمن يتغير، ومدينة قوية تنمو، وتزحف بكل ثقلها، لتبتلع كل شيء. لذلك لم تكن نغمة الحزن غريبة عن القصص التي كتبت بوعي لما يجري من تحول، حتى وإن حاول بعضها أن يعطي للقرية ـ وللصحراء قبل ذلك ـ شيئاً من الأمل.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٢٧.

القسم الثالث

ـ ١ ـ

ليست هنالك فوارق كبيرة بين المدينة الصغيرة ـ قبل النفط ـ والقرية في الزمن ذاته. وأهم هذه الفوارق تبدأ من المساحة، إذ أن المدينة تتسع نسبياً عن القرية، لكن هذا الاتساع يقسمها إلى أحياء، يكون كل حي شبيهاً بالقرية، وإن كان يتصل بالأحياء الأخرى عن طريق أزقة ضيقة توصل إلى ساحة أو حوطة تفصل بين الأحياء، أو توصل إلى سوق يكون للمدينة كلها.

كما أن الأعمال التي تمارس في المدينة تكون مختلفة وأكثر تنوعاً، لأنها تنشأ فيها أعمال تخدم السكان جميعاً، كالأعمال التجارية الصغيرة، وأعمال الخدمات البعيدة عن الرعي والزراعة، رغم عدم غياب هذين العملين عن المدينة القديمة كلياً.

وبسبب الاتساع، والتقسيم، وتنوع الأعمال، ووجود السوق، بما فيه من مراكز تجمع، كالمقاهي، فان نوعاً جديداً من الاتصال بين الناس يحدث، وتولد من خلاله علاقات جديدة، مرتبطة بالبيئة وما فيها من وسائل عمل جديدة، لم يعرفها مجتمع الصحراء، أو القرية الصحراوية أو الزراعية. ومع ذلك، فان هذه العلاقات الجديدة لا تلغي العلاقات البدوية أو القروية كلياً من المدينة، لأن قوة هذه العلاقات تستمر في العمل، وان حدث تغير فيمن تقع عليه. فهنالك العلاقات القبلية ـ التي تصبح مرتبطة بالأصل ـ وهنالك العلاقات الاجتماعية التي غالباً ما يقع أكبر تأثير لها على واقع المرأة، فيزداد حولها الحصار، بسبب تغير دورها في المجتمع. فالمرأة التي كانت إحدى قوى الانتاج في المجتمع الصحراوي والقروي، تفقد هذا الدور في مجتمع المدينة الصغيرة، لأن معظم العمل صار خارج إطار المنزل أو الحي، وصار الرجل هو الذي يقوم به، سواء عن طريق التجارة البسيطة، أو الأعمال اليدوية البسيطة، أو الأعمال البحرية الشاقة، التي تشكل أكبر نسبة من الأعمال في معظم المدن الصغيرة التي تقع على شاطىء الخليج العربي.

ولأن دور المرأة في الانتاج قد انكمش، فان ذلك أحالها إلى الانكماش الاجتماعي وأوقعها تحت سطوة الرجل بشكل

كامل يتصرف بحياتها كما يشاء. فهذه المرأة في قصة هدى علي محمد (بيت العز)[1] تتزوج من لم تره من قبل ـ رغم أنه ابن خالها ـ وتسكن في بيت العائلة التي يضم أسرة مركبة، وتقوم بعبء العمل المنزلي كله، وتحرم من أبسط حقوقها، وتتعرض للاهانة والضرب، ولا تشكو، لأنها ترى في كل ذلك واجباً فرضه عليها الواقع، ولا يستطيع أن يغيره شيء، إلا تغير في المجتمع، يسمح لها ببيت مستقل.

وحتى حين تقع على المرأة جريمة، فانها لا تملك أن تصارح بها أحداً، لأنها ستكون متهمة، ولا يبقى أمامها إلا أن تنتظر التغير، كما فعلت الطفلة في قصة شيخة علي (مأساة طفلة)[2]، التي تعرضت لاعتداء جنسي من ابن الجيران، عندما كانت تلعب مع صديقاتها، واختبأت في إحدى زوايا المنزل، حيث تعرضت للهجوم وانطلقت بجروحها دون أن يعلم بها أحد، وحملت هذه الجروح في نفسها مع الزمن الذي يتحرك، دون أن تجرؤ على البوح بها، حتى تخرجت من الجامعة، وجاء من يخطبها، فصارحته، وكان من جيل متطور يستطيع أن يفهم. ومثل هذا العدوان يعطي صورة واضحة عن درجة سيطرة الرجل داخل المجتمع، وعدم قدرة المرأة على الشكوى، ضد هذه السيطرة، مهما بالغت في عدوانها.

المجتمع اذن مجتمع رجال، حين يطرح فيه شيء عن المرأة غالباً ما يطرح بخجل لأن المرأة هي سر الرجل. أو عاره إلى حد كبير، وهو يحس بالمأساة حين ينكشف هذا العار، تلك المأساة التي يصورها خلف أحمد خلف في قصته (العار)[3] من خلال حادث عابر في الطريق، حين صدف وتهادى الثوب المتباهي بنصاعة بياضه على الطريق منفرشاً أمام هجمات الهواء المعاكسة وقد فاضت منه رائحة المسك، بينما راحت قدما صاحبه (الرجل الذي يرتدي الدشداشة) ترتفعان في توازن. لتلطما وجه الأرض المستكين بضربات مختالة تكاد تتحول إلى إيقاعات رقصة غرور مترعة بطيئة. أما العباءة، العباءة السوداء، الململمة أطرافها في ارتباك أمام الهواء المهاجم فقد كانت تحاذر، وهي تمشي وراء الثوب الأبيض، في ألا يصدر عن ملامسة قدميها للأرض صوت يلفت إلى وجودها نظر أحد.

إن هذا الوصف في شارع مفتوح، وأمام هواء يملك حرية العمل يكشف مكانة المرأة في نظر الرجل ـ المجتمع: هي سوداء، تسير خلفه، تتمنى لو تختفي. لكن هذه المرأة كائن انساني أمام الطبيعة، ممثلة بالهواء، الذي استطاع أن يكشف عنها العباءة ليعلن وجودها الكامل ويخلق لديها حالة من الرعب أمام هذا الانكشاف ويخلق لدى الرجل نوعاً من الهستيريا أمام انكشاف عاره، فارتفعت كفه ـ التي تعرف طريقها في يسر ـ ونزلت على صدغ المرأة، محدثة انفجاراً صغيراً تافهاً، تصاعد على أثره، وللمرة الأولى، نشيج خافت من الرأس المطأطىء للأرض، لينتهي المشهد، وقد خلع الرجل ثوبه الناصع البياض، وغطى المرأة، ليكشف للناس عورته الحقيقية.

في مثل هذا الجو، كان من الصعب على كتّاب عايشوا زمن المدينة الصغيرة، وكتبوا في زمانها أيضاً، كان من الصعب عليهم أن يكتبوا في تحليل العلاقات داخل مجتمعها لدرجة أن كاتباً مثل فرحان راشد الفرحان، حين كتب عن علاقة ما، في ذلك الزمن اضطر إلى القول أن قصة (ثمن الوفاء)[4]، حدثت في مدينة قريبة، وذلك لأن القصة تربط ابنة سيد البيت بعلاقة حب مع ابن الخادم، تكون فيها هي الجريئة، وهي المبادرة رغم أن الظروف المحيطة بها تسمح لها بهذه المبادرة.

ربما لهذا السبب كان تركيز الكتاب ـ الذين كتبوا زمن المدينة الصغيرة ـ لا يخرج عن الوصف لذاته، إذا كانت هناك إشارة إلى وصف المكان الذي تجري فيه الأحداث، وهم لا يتجهون إلى تحليل العلاقات، بشكل يربطها بالبيئة، إلا إذا كانت شخصيات القصة من الرجال. وحين توجد المرأة، فان المكان غالباً ما يكون بعيداً عن المجتمع أو تسرد القصة غير منتسبة إلى مكان، فتفقد خصوصيتها.

والعلاقات في القصة السابقة لم تتجاوز جدران البيت إلا عندما أعلنت كزواج، لكن فهد الدويري غالباً ما يلجأ إلى اختيار المكان الواسع كبيئة لقصصه، وهو يحرص على إعطاء صورة عن المكان، توحي به، دون أن تهتم بالتفاصيل، حين تجري الأحداث في المدينة القديمة، وإن كان يوظف بعض أجزاء هذا المكان، والظروف المحيطة به في قصته (حدث ذات ليلة ممطرة)[5]، فالمكان في هذه القصة يتحرك بين المقهى والشارع، داخل مدينة قديمة، الحياة فيها مملة رتيبة، والعيش في أحد أحيائها لا يتحول ولا يدخله التغيير، والمرأة هناك (تخفر)، والسوق هو ملتقى الناس، والوالد يعاقب ابنه حتى

---

(١) هدى علي محمد، بيت العز، الموسم الثقافي، قطر، ١٩٨٦، ص ١٣.

(٢) شيخه علي، مأساة طفلة، المصدر السابق، ص ٤٧.

(٣) خلف أحمد خلف، فيزنار، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٨.

(٤) فرحان راشد الفرحان، سخريات القدر، مطبعة حكومة الكويت (؟) ص ٢٧.

(٥) فهد الدويري، حدث ذات ليلة ممطرة، مجلة العربي، الكويت، ابريل ١٩٨٣.

لا يذنب، فيزرع في قلبه رعباً يستمر حتى يكبر، فيميل - سياسياً - إلى الشخصيات الظالمة، ويتحمس بطل القصة لهتلر لدرجة أنه ينتحر عندما يهزم بطله، ليتساءل الكاتب في النهاية عن السبب: هل قوة امرأة الأب، أم إهمال الأب، أم حبه الفاشل؟

والكاتب لا يفوته أن يوظف البيئة لصالح قصته، فآخر ليله سهرها مع بطل القصة الذي يروي عنه، كانت حالكة الظلمة في نهايتها، والغيوم ملبدة في السماء، والبرد قارس تصطك منه الاسنان، وبقايا المطر صنعت بركاً موحلة على طول الطريق، وسط بيوت الطين، والمزاريب القائمة تحت الأبواب كانت تشكل حفراً ينكفيء الصديقان فيها، فكان المشهد كله يوحي بأن مأساة ما سوف تقع.

لكن هذا المشهد لم يعط المدينة القديمة حقها من الوصف والتوظيف، كما فعل الكاتب نفسه في قصصه عن الصحراء، وكما فعل كتاب آخرون في قصص البيئة الصحراوية والقروية. وهذه الملاحظة - في عدم التوسع في استخدام البيئة - يمكن تعميمها على معظم من كتبوا عن المدينة الصغيرة، فهم لم يهتموا باعطاء صورة وصفية لها، وغالباً ما أرادوا الوصف كخلفية لأحداث القصة، توحي بالمكان والزمان، ولا تفصّل، فوصفوا السوق، والأزقة والمقاهي، والمطر والوحل، وبعض الأدوات، ولكن ذلك كله لم يقدم صورة كلية للمدينة، بالرغم من حضور هذه الصورة في أذهان من عايشوا المدينة وكتبوا من خلال زمنهم فيها، أو كتبوا بعد ذلك من خلال ما وعته الذاكرة من صور عنها.

محمد علوان مثلاً، في قصته (الحب والمطر)[6] لا يبلغ في استخدام المكان ما بلغه من وصفه للقرية. إنه يصف الطرقات التي يملأها الوحل، ويصف المنازل الطينية التي لا يمكن أن تكون مبعثاً للطمأنينة، ويصف الشارع المسقوف الضيق الذي يشاع أنه مسكون بالجن، ويصف المطر، ويجعل بطل قصته يتحدى كل هذه الظروف والمخاوف، ليصل إلى فتاة الحي التي يتنافس الشباب على حبها، ليكتشف ان واحداً من زملائه سبقه إليها، لأن ملابسه أجمل. وهكذا لم يوظف الوصف الذي كرس للمكان في إعطاء دفعة للقصة، وكان هدفه الوحيد هو تفصيل بعض ملامح الشخصية، بالرغم من أن محصلة القصة أرادت أن تقول أن الغني في مجتمع المدينة الصغيرة يستطيع أن يفوز في سباقه مع الجهد.

وتتوسع ليلى العثمان أكثر من غيرها من كتاب الخليج في وصف المدينة القديمة التي تحتل حيزاً كبيراً في قصصها.

(٦) محمد علوان، الحكاية، تبدأ هكذا، مصدر سابق ص ٣٥.

ويتفاوت هذا الوصف بين وظائف عدة، منها أنه يقصد لذاته في بعض الأوقات، ومنها أنه يمهد للحدث، أو يؤكد سمات الشخصيات ومنها ما يؤكد الحنين إلى بعض العلاقات التي ارتبطت ببيئة المدينة القديمة وزمنها، وضاعت مع الزمن الذي تحول.

في قصتها (عريس في حي البنات)[7] يمهد الوصف لحدث القصة الأساسي، رغم أنه كان بحاجة إلى تفصيل أكثر. فنورة شخصية القصة المركزية، تستعيد وصف طريقها، لتشير إلى أنها تحفظه، من خلال علاماته الأساسية، فهي تذهب إلى الدكان يومياً، وتقطع الشارع الضيق إلى بيتها مارة بالحوطة. وهذا الاحساس بالمعرفة، يجعلها تنسى المخاطر، فتسير في الشارع سيراً خلفياً، لتقع في خطر موجود في الحوطة، هي بئر حفرها أهالي الحي، واختلفوا بعد ذلك، فلم يضعوا لها حافة.

المكان في القصة، خط مستقيم ثابت، وحركة نورة ثابتة والقصة لا تؤمن بالثبات فيكون الحادث. ثم يلغي المكان، عندما تختفي نورة، متهمة بأنها جنت بسبب الوقعة، حتى يجيء حادث جديد، لشاب مختلف، يحبها، ويخلق تناقضاً مع حالة المجتمع السائد، يجعل هذا الحي يتلألأ وتصبح نورة، المختلفة موضع حسد لكل بناته.

ولم تلجأ الكاتبة إلى وصف موسع للبيئة في تلك القصة، واكتفت بجزء منها كان موحياً، رغم إمكانيات التفصيل التي تحتملها بنية القصة، وهذا ما لجأت إليه في قصتها (الموت في لحظة البدء)[8] بشكل أفضل. فالأضواء الضعيفة المنبعثة من نوافذ البيوت الفقيرة وهي ترسم مربعات ومستطيلات على الشارع الضيق، توحي منذ البداية بأن تعقيدات سوف تحدث وسط هذه البيوت المجدورة، التي تنبعث منها رائحة الفحم مختلطة بعرق سكانها الذين هدأت حركتهم في الشارع، فبقى الشارع للقطط تطارد بعضها عبر الأزقة الضيقة، ولخطوات بطلة القصة، التي تسير مستترة بالجدران، لكنها تتحول إلى خطوات رشيقة، حين تقترب من مكان اللقاء بحبيبها.

إن الحركة الخائفة وسط الجو الساكن توحي بمهنة الفتاة، كما توحي الحركة الرشيقة ببحثها عن الأمان، لكن المكان الذي تلتقي فيه بمن تحب، مملوك لرجل يطاردها، فتبدو محاصرة داخله، حتى وهي بين يدي حبيبها، الذي يعمل عند صاحب المكان.

(٧) ليلى العثمان، امرأة في إناء، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١، ص ٩١.

(٨) ليلى العثمان، الرحيل - مصدر سابق ص ١٠١.

والواقع البيئي كله يحيط بالفتاة من كل جانب، فلا تجد فيه منفذاً يحميها من مستنقعات الآخرين الذين يبدون من وجهة نظرها سيولاً من البشر، كأمواج من الحركات الآلية، غير الواعية، وغير القادرة على إعادة النظر، مما يوحي بأن هذه الظروف لا تسمح لها إلا بأن تتحول إلى آلة. وهذا ما تصبحه، بعد أن فقدت الأمل في الرجل الذي تحبه، واختارت أن تكون لآخر لا تحبه، حتى يحميها، فلا تظل آلة لكل من يطلبها.

- ٢ -

مما يلفت النظر، في القصة الخليجية، التي تتخذ من المدينة الصغيرة مكاناً لأحداثها، إنها تميل إلى نقد ما يجري في هذه المدينة، على مستوى فردي، وعلى مستوى الجماعة، حين يكون زمن لقصة الخاص، هو زمن المدينة الخاص. أما حين يتعلق الأمر بالمقارنة، وتعود الذاكرة إلى ما كانت عليه المدينة - بيئة وعلاقات - في الماضي فإن الأمر غالباً ما يحسم لصالح تلك المدينة القديمة، البسيطة والهادئة، في مقابل المدينة الحديثة التي تضخمت في كل شيء، وتحولت إلى وحش يقتل الانسانية في الانسان.

إن سعود بن سعد المظفر، في قصته (ليلة من عشرين عاماً)[٩] يرى المدينة هادئة تحت ضوء القمر، والهدوء يشمل كل شيء، سوى رجل وحيد، يسكن في مكان أشبه ما يكون بمسكن النمل، والطريق إليه زقاق متعرج ينتهي بباب قديم مفتوح دائماً. ومسكنه يستصرخ من الفوضى والرائحة الكريهة. لكن هذا الهدوء كان يبشر بما هو نقيض له: إنه رغبة الرجل التي أثارها صديق له تجاه المرأة، وأكدتها الخمرة بعد ذلك، فتسللا إلى منزل مجاور، حيث امرأة مشتهاة، اكتشفا أنها تريد ثمناً، ثم اختلفا، وتصارعا، وانتهت القصة بجريمتين، ضد المرأة وضد الرجل، لتؤكد أن الهدوء الظاهري يخفي تحته صراعاً كبيراً. وقد استفاد الكاتب من الوصف في أول قصته، ليخرج بنتيجة نقيضة له، تؤكد الصراع، كما ركز على وصف المكان والأشخاص بأسلوب تتميز به كتابته، حتى في التفاصيل المقصودة لذاتها، مثلما يفعل عندما يصف الحجلة في قصته (نهاية جيل)[١٠] باعتبارها عش الزواج الأول، وهي عبارة عن سرير كبير ذي أعمدة أربعة، يلف حولها الحرير الملون والشالات الزاهية الألوان، وتحلى بالحلي الذهبية والفضية وبعض الزجاج العاكس الذي إذا اصطدم ببعضه أو حركته نسمة لطيفة من الهواء، اهتز وأحدث أصواتاً موسيقية طبيعية، بينما ينعكس ضوء القنديل بالزجاج العاكس والحلي المعلقة فيتلألأ بشكل بلوري يبهر كل بصر يدخل إلى الحجلة لأول مرة. لكن مهرجان الضوء هذا ينتهي بجريمة مزدوجة، تروح فيها العروس وقاتلها بعد ذلك، وهو رجل متسلط كان لا بد أن ينتهي لتبدأ حياة جديدة.

والتسلط هو أحد الأمور التي عالجتها القصة القصيرة وهي تتحدث عن المدينة القديمة، وأعطى محمد علي قدس إحدى قصصه عنوان (المتسلط)[١١]، وربط القصة بالمدينة كمكان، حيث تتلألأ الأضواء الخافتة في الشارع الضيق، بينما ينحسر النهار بقدوم الظلام، ويتحرك الناس في اتجاهات متعاكسة، ويزداد الشارع ضيقاً مع التقدم إلى الامام، وتزدحم الحوانيت، وتتلاصق البيوت، وتمتزج رائحة الرطوبة برائحة الماضي وتبدو لافتة مطموسة الحروف والكلمات معتمة، يعلوها تراب وصدأ.

هذه اللافتة تشير إلى محل المتسلط، وهي لم تكن معتمة من قبل، عندما كان صاحب المحل يهدد الناس، ويرعبهم، ويهدم بيت ابنه، بكلمة، حين يرغمه على تطليق زوجته (لأنها من أصل لا يشرفهم، ومن سلالة لا تنجب إلا البنات). هذا الطلاق، جعل قلب الابن ينفطر، وبكى حتى مات، فانكسر والده، وصار يجتر أحزانه، بينما ساد الشارع صمت موحش، وصارت الحركة فيه شبه مشلولة، وأغلق الناس محلاتهم، وصار الهمس كهمس النمل، والوجوه معتمة لأن الاكتئاب يغير ملامحها. وبهذا ربط الكاتب قصته بأمرين: الأول هو ربط الحالة النفسية لبطل القصة بما يسود في الشارع والناس، مكاناً ومزاجاً، والثاني هو تصوير المشاركة الوجدانية داخل مجتمع المدينة الصغيرة، وهي مشاركة لا تغيب، حتى وإن كانت المأساة طالت رجلاً متسلطاً. وهي مشاركة قد تجيء من أناس تعرضوا للظلم، لكنهم في اللحظة الانسانية ينسونه. وهذا الموقف عبر عنه عبد الرضا السجواني في قصة (الأبله)[١٢]، الغريب الخلقة، المعقوف الرأس واليدين، المحدودب الظهر، الذي يكثر الظهور في أزقة الحي والتجوال في سككه الضيقة، وهو يرتدي ثوباً كحلياً ممزقاً تفوح منه رائحة عفنة تختلط برائحة شعره المقمل، فيثير النفور، ويتعرض للضرب والسخرية، ومع ذلك، فهو ينقذ أحد بيوت الحي من الحريق، عندما يسمع شابين يتآمران على ذلك، في ليلة مظلمة، لأن

(٩) سعود بن سعد المظفر، يوم قبل شروق الشمس، المطابع العالمية، روى، عمان ١٩٨٧، ص ١٩.

(١٠) المصدر السابق ص ٤٣.

(١١) محمد علي قدس، هموم صغيرة، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٤، ص ٤٣.

(١٢) عبد الرضا السجواني، ذلك الزمان، مصدر سابق، ص ٦٨.

صاحب البيت رفض أن يزوج ابنته لأي منهما. وقد ركز الكاتب على شكل الشخصية، ليعطي انطباعاً بالنفور منها، لكن الفعل الذي قام به، حوله إلى شخصية تستحق الحب، رغم مظهرها، وبذلك استفاد الكاتب من تناقض المظهر مع ما تملكه الشخصية من إخلاص.

هذا النوع من التناقض استندت إليه قصة سعود بن سعد المظفر (يوم قبل شروق الشمس)[13] لكن في نقيضه أيضاً، عندما جعلت ظاهر الشخصية طيباً، وباطنها شريراً.

وتتفرد هذه القصة بوصف مدينة مختلفة تماماً عن المدن الأخرى في القصة الخليجية، كما تتميز بوصف الشخصيات والواقع والزمن، وتوظيف ذلك كله توظيفاً ناجحاً.

المدينة قديمة تاريخية، ذات قلاع وجبال جرداء، وأزقة مظلمة لا يستطيع الانسان أن يسير فيها دون قنديل، ولا يسمح له بدخول باب سورها إلا إذا كان يحمل قنديلاً.

والرجل الذي كسر قنديله قبل الوصول إلى الباب العريض، طويل القامة، عريض الصدر، شاحب الوجه، ذو لحية قصيرة وملابس رثة، يسير منكس الرأس وكأنه ولد ووجهه إلى الأرض.

والقنديل الذي كسر يوحي بحياة الظلام التي تعيشها المدينة، وبالسجن الذي نام فيه الرجل ليلته، وخرج منه غاضباً يتساءل: هل هذه حياة بشر؟ وهل هذا مسكن أحياء؟.

والرجل يعمل في بيع السمك، ويكره الرائحة التي تعلق به، ويحاول أن يجد عملاً آخر فلا ينجح ويضطر إلى العودة إلى السوق القديم المزدحم.

والناس في المدينة لا يحسون بمرور الوقت، لأن حياتهم متشابهة، ولا تعني بالنسبة لهم شيئاً، ولا يتذوقون طعم شيء، والليل والنهار ظلام فيها، والفصول الأربعة فصل واحد. والكآبة تحيط بهم فلا يفرحون عندما ينجبون، لأنهم يدركون أن التعاسة ستلاحق أطفالهم مدى الحياة.

تغير المكان يشير إلى تغير الحدث. الرجل يصطحب صديقه، فيصعدان الدرج القديم إلى القلاع، وكأنهما غازيان. ويحسان بالابداع الرباني، فالبحر كالبساط والسماء الصافية لا يكدرها سحاب. والاحساس بالجمال يطلق لسان الرجل بالنقد، ويطلق يده في ممارسة فعل ممنوع، هو التدخين، لكن الحذر يظل قائماً، حتى من صوت النعاج العائدة من المرعى.

مع التغير الجديد للمشهد، تبدأ حركة ثالثة في القصة. كانت الشوارع خالية عندما نزلا، وبدأ الظلام ينتشر، ويخيم على كل شيء، ليكتشف الرجل أن صديقه الذي رافقه ليس سوى عين للسلطة، وحين بحث عنه، لم يجده فاندفع كالسهم، يهرول في سباق مع الزمن، وانعطف إلى ممر ضيق، حتى انتهى إلى ذلك الباب القديم، باب منزله.

وفي المشهد الرابع حركة رابعة، فالجو يوحي بالوحشة والسكون، والظلام يوحي بالخوف. ومبنى الشرطة القديم لونه باهت، وهو عريض الجدران، رطب الملمس يشير خوف من يمر بجانبه، وضحكة الضابط مستهترة طويلة. وابتسامة الرجل مكبوتة وما يفكر فيه لا يسمح: أيها الجبال الصامدة والبيوت القديمة المظلمة، أيها القمر الذي يهل في كل ميعاد. ذات يوم، ستشرق الشمس.

المدينة بعلاقاتها ظالمة إذن، وظلمها يقع على الضعيف فيها، على المرأة، وعلى الفقير على وجه التحديد، ولذلك فإنها تستحق كشف حساب حول ذلك.

يركز خليل إبراهيم الفزيع على ظلم المرأة في قصته (ليل بلا قمر)[14] حين يضع بطلة القصة، التي غاب عنها زوجها، قريبة من سراج شاحب الأضواء كلما عبثت به نسمة هواء، رقصت ظلال الأشياء على الجدران الطينية ذات الشقوق المتعرجة كآثار قلم يمسك به طفل صغير، وفي غير انتظام يخط خطوطاً لا تعرف الاستقامة. وهي شقوق ناتجة عن القدم الذي أصبح من مميزات الحي الذي تعيش فيه. وتحاول المرأة أن تنام، بعد أن رقدت المدينة في الظلام، وغطت منازلها في نوم عميق، يلفه رداء الليل بالوحشة. لكن القلق يساهر المرأة، داخل الغرفة الضيقة المسقوفة بجذوع النخيل والمليئة بمختلف الأثاث الذي تحتمل وجوده من صندوق خشبي كبير، إلى قفة مليئة بملابس قديمة، إلى بردعات حمير، تذكرها بأخيها الظالم الذي لم تفلت منه بعد زواجها، لأن زوجها رحل، وتركها في القبو المظلم تحت رحمة أخيها.

هذا المكان، وما يملأه يعيد إلى نفسها أمرين: الأول هو أن زوجها الذي أرسل يحدد موعد حضوره لم يصل في الموعد، والثاني، ما حدث من أخيها صباح هذا اليوم الذي انتظرته بفرح، فانقلب عليها ظلماً، لأن ذبابة دخلت ملابسها، فكشفت وجهها لتتخلص منها، في لحظة ظهور أخيها الذي أعتبر ذلك قلة حياء، فكسر الجرة فوق رأسها. ولأنها لا تجد الحماية في غياب زوجها، كتمت أنفاس السراج، وأعطت لناهديها الثائرين حرية الحلم في الظلمة الخرساء، وفي الحلم سمعت صوت زوجها ودعته إليها

---

(13) سعود بن سعد المظفر، مصدر سابق ص ٦٨.

(14) خليل ابراهيم الفزيع، الساعة والنخلة، دار العهد، الدوحة ١٩٧٧، ص ٢٦.

لتصحو بعد ذلك على الواقع، حينما أيقظتها أمها، فعادت الآلام من جديد تنهش رأسها، وهي تتمنى أن يعود إليها سندها الغائب.

وحين يقدم محمد عبد الملك كشف حسابه للمدينة، في قصته (مطر يعيد الحياة)[١٥] فإن الحساب يكون كبيراً. فبطل القصة يطل من شرفة البيت القديم، والليل يلتحف الزقاق والبيوت الطينية، والقمر يمضي حاسر الوجه، والغيوم السوداء تقف حائلاً بينه وبين توقه لرؤية وجه الحارة بصفاء، يوحي بأن حصيلة الكشف لن تكون مفرحة. فبطل القصة دمغة الشيب في الجانبين، فأصبح قطعة أثاث جانبية، بعد أن مضت به السنون بسذاجة. وهو يراقب الغيم الأبيض كشلال قطن، وينقسم أمامه الزقاق بين ظل البيوت الطينية وضوء القمر نصفين، في جمال لم ينكشف إلا بعد فوات الأوان، بعد أن سمع ابنه يتهمه بأنه لا يفهم شيئاً، فإن ذلك محصلة حياة في المدينة، لم تنجز شيئاً، كانت محطاتها الأساسية في السجن وفي الزواج، وانتهى على الشرفة القديمة، وهو يحتضن الحارة بعينيه للمرة الأخيرة، قبل أن يغفو غفوته الأبدية، وهو يدرك أنه لم يكن إلا أداة في درب المسيرة.

ودرب المسيرة زمن لا يترجل، وأجيال تهجر لحظة الكينونة في زمن الجفاف، وتفرح بالمطر، وتباشر الغناء، بينما أنفاس أخرى تنبو، هي أنفاس المدينة القديمة التي تموت، بعد أن يموت أنسانها القديم:

في قصته (الهاجس والحطام)[١٦] يصور سليمان الشطي نهاية المدينة القديمة من وجهة نظر بطل القصة، المرتبط بهذه المدينة، لأنه بناها. وهو يراقب هدم البيوت، في صباح باكر بارد، تتحرك فيه أوراق دون اتجاه ولا هدف تقذفها هبات الهواء البارد الهارب عن طريق السيارات المسرعة. وهذه الصورة توحي منذ البداية بأن ما يفعله البنّاء لن يكون مجدياً (حتى وان أوحت بعدم جدوى التغيير) بالرغم من قناعته بأن من يستورد بيته يفقد كل شيء يربطه بالمكان.

لقد أصبح هذا البنّاء في القصة، جزءاً في الحي القديم، الذي تتساقط بيوته أمام المواكب الصفراء لوحوش هائلة، يحاول أن يقاومها في بيت وحيد، فيكاد يفقد حياته، ثم يحس بأنه فقدها معنوياً.

وعندما يعالج محمد عبد الملك فكرة انتهاء المدينة القديمة في قصته (موت صاحب العربة)[١٧] فان أحداً لا يستطيع أن ينقذ الانسان القديم فيها. فالشمس المشرقة على المدينة الجديدة، لا يدخل منها سوى شعاع خفيف إلى منزل بطل القصة، الذي يقع داخل أزقة الذباب، وبيوت سعف النخيل التعسة في أمعاء أزقة ضيقة. وهو رجل ممزق الثياب، يحس بمفاصله عاجزة عن الحركة وهو يسترخي على الحصير، ويحلم بفراش يحشوه قطن كثير، وتعود به الذكرى إلى ما كانت عليه الحياة في السوق الكبير من قبل، فتزعجه أصوات السيارات، ويحس بإعياء لم يحس به من قبل، وشمس اغسطس تحرق كل شيء من حوله، والدوار يتعاظم في أعلى رأسه، وجيش النمل يزحف فوق وجهه، فتضمر الأشياء أمامه، ثم تختفي. وعندما يجيء زوار للتفرج على صاحب العربة، في ظهيرة صيف حارة، تتوقف عيونهم عند الجثة ويحاول بعضهم تفادي الرائحة بينما يطرد آخرون الذباب الذي يشارك الدود عبثه.

لقد انتهى صاحب العربة بانتهاء مدينته، وبانتهاء زمنه. وبعده تحولت العربة إلى لعبة مؤقتة في أيدي الصغار.

- ٣ -

المدينة القديمة، في القصة الخليجية، غالباً ما تقع على البحر، ولذلك فان هذه القصة تتأثر بعالم البحر، مكاناً ومصدر رزق، وعلاقات، إضافة إلى ما يتخلل ذلك مما تسلل إلى هذه المدينة من الصحراء والقرية، خاصة على مستوى العلاقات الاجتماعية.

وحين عبرت القصة عن علاقة الانسان بالبحر، جاء التعبير من خلال أماكن ثلاثة: وسط البحر، وشاطئه، والمدينة التي تقع عنده.

والانسان في البحر يقف في مواجهة الطبيعة بما تملكه من حالات، لكن حالة الصدام هي التي تظهر في القصص، حتى وان سبقتها حالة هدوء وانسجام بين الانسان والبحر. وهذا الصدام يجيء من طبيعة البحر غير المستقرة، ومن طبيعة الانسان المتحدية للبحر وحالاته وكائناته، إضافة إلى ما يحدث من صراع بين الانسان والانسان، غالباً ما يكون حول المصالح.

ويكاد البحر يكون خادعاً، وجباراً، في كل القصص التي كتبت عنه، وكانت مياهه بيئتها. وحين يروي عنه فهد الدويري، في قصته (إرادة الله)[١٨] يختار سفينة السفر

(١٥) محمد عبد الملك، نحن نحب الشمس، مصدر سابق ص ٢٥.
(١٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٠، ص ٨٤.
(١٧) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، دار المشرق العربي الكبير، بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣.
(١٨) فهد الدويري إرادة الله، مجلة الرائد، الكويت، فبراير ١٩٥٣.

كمكـان، يتحرك بـين شواطىء الخليـج وشواطىء أفـريقيا. وتمر السفينة ببحر الهند الهائج، في موسم تكثر فيـه الزوابـع. ووسط الليـل البهيم الحالك الذي لا تـظهر فيـه إلا الأمواج التي ترتفع كالجبال أمام مقدمة السفينة، وكأنها أبالسة ترقص في الظلام على أنغام وحشية، هي خليط من صفـير الريـح، وأصوات الموج المتلاطم يتحرك بحار، وهو يسير نائماً إلى حافة السفينة، ويسقط في البحر مع صيحة يصحو لها كـل من على ظهر السفينة. ويبدأ النضال ضد البحر، حتى يرفع (الغارق) حياً، فيبدأ جو من الفرح يستمـر حتى تظهـر خيوط الشمس وهي تتسلل من بـين شقـوق قبـو السفينـة. لكن هـذا الجـو المرح، ينقلب حزناً يناسب الجـو الذي سبقـه، حين يكتشف البحارة أن الموج ابتلع زميلهم وأن الـذي أنقذ لم يكن سـوى هندي لم يره البحارة من قبل. فالبحر لم يكن قاسياً وحسب. ولكنـه كان خـادعاً أيضـاً، حـين لم يستـطع الانسـان الـذي يواجهه أن يكون واعياً لحالته.

هـذا الوعي، ونقيضـه، يصورهمـا عـلي سيـار في قصتـه (المعـركة)[19] من خـلال تصويـر إرادة الانسـان في مـواجهـة البحر، وقسوة هذا البحر تجاه من لا يستطيع التكيف معه.

والقصـة تصور صراعـاً بين بحّارين قويـين، لكـل منهـما سفينـة قويـة، احدهمـا حصل عـلى لؤلؤة كبيرة يتبـاهى بهـا، والثـاني يـريـد لؤلؤة أكـبر. وتلتقي السفينتـان ـ وهمـا سفينتـا غوص على اللؤلؤ ـ وسط البحر، ويكون التحـدي هو الـذي يدفع حركتهما، والبحر قانون، يعني ألا يكون أمراً عاديـاً أن تسبق سفينة بحار، سفينة بحار آخر.

وتصف القصـة هذا التحـدي خلال السبـاق، كما تصف حال البحر، حيث لا نسمـة تحرك الشراع، وحيث صفحتـه تبـدو كمرآة تنـزلق عليهـا العين في خفـة ورشـاقـة، وحيث الشمس اللاهبة تكوي الظهور العارية، وتحيل الجـو إلى فرن كبير، وتتسرب أنهار من العرق المالح عـلى أخاديـد الوجـوه. ثم يبدأ التغير، وتصل نسمة الهواء، وتدخل بطن الأشرعـة، ثم تتحول النسمة إلى ريح هادئة، وتزداد حماسة الرجال عـلى السفينتين والريح الخفيفة تشتد، والأمواج الصغـيرة الراقصـة تحت السفينتـين تتحـول إلى سياط تصفـع بـطنيهـا بقـوة. والسرعة تزداد، والحماسة، والأشرعة تميل بفعـل الريـح التي صـارت سرعتها تنـذر بخطر كبـير، لكن التحدي يمنـع أحد البحارة من تغيير شراعـه بآخـر صغـير، يتكيف مـع الـريـح التي تعـول، فتمـزق الشراع الكبـير بعـد أن يصـل العنـاد بصـاحبـه حـد الشراسـة. والسفينـة تهتز بعنف، والبحـارة يصطدمون، وعنـاد النوخـذا يصبح جنـوناً لا بـد من كبحه، لكن بعـد فوات الأوان. لقـد انكسرت سـاريــة السفينـة، وأخــذت تغـوص في البحــر، ومعهـا يغـوص الـرعب في القلوب، والموت يزحف وصـاحب السفينة ينتهي وقـد فقـد عقله، وهو لا يصدق أن البحر صديقه قد خدعه ويظل يصر على أن سفينته لم تغرق، وأنها راسية في عرض البحر، تنتظره هناك حتى يسكت صوته إلى الأبد.

هـذا التحـدي، غـير الـواعي لم يكن بقـوة البحـر، لكن التحدي، حين يكون واعياً قـد يستطيـع أن يصارع البحـر، وأن يخـرج من مخاطـره. وهذا مـا صوره سليـمان الشـطي في قصته (الدفة)[20] التي تضع السفينة ـ كما في القصة السابقـة ـ في الـظلام الدامس، ووسط الأمـواج العـاتيـة التي تهـاجمهـا وتـرتد، بعـد أن تترك رذاذهـا يبتسم سخـريـة من الهيـاكـل البشرية اللاهثة الشاحبة اللون التي تجري على سطح السفينة التعبة، محاولة وقف تدفق الماء.

والقصـة تضع المـوقف في لحظتـه القصوى: كـل الوجـوه متجهمة، والعاصفة مزهوة بجبروتها، والأمواج تصعر خدهـا تجاه السفينة، فتقذف بها في كل اتجاه. وكـان لا بد من حـل حاسم لصالح الانسان على ظهر السفينة، وذلك بإلقاء حمولة السطح إلى البحر. وحين يتم انتصار الانسـان ـ بالتضحيـة ـ تـرتفع السفينـة شامخـة فوق المـوج، وقد عـادت إليها عـزتها وكـبرياؤهـا، بينما تلقي الشمس ـ بعـد ذلك ـ بـأشعتها عـلى سطح السفينة، ومعها الدفء الذي يلامس الأجساد العاريـة لكن هذا الدفء يصبح نقمة حـارقة، مـع ارتفاع الشمس، ينبىء بما هو قـادم: لقد مـات البحار الـذي استطاع أن يقـود السفينة إلى طريق سلامتها.

البحر قوي، وكل تحد له، لا بد وأن تتبعه تضحية. وإذا كـان الموت قـد طال أحـد البحارة في القصـة السابقـة، فان العجز يطال رجلاً آخر، عندما تصـل السفينة إلى مينـائها في قصـة محمد عبـد الملك (اللقمة)[21] فرغم أن السفينة تتقـافز بهـدوء وانتشاء الفـرس، تحت طيور بحـريـة تحلق في السـماء الزرقاء، ورغم أن موجات البحـر تضرب صخور الشـاطىء السوداء، فتتنـاثر زبداً، إلا أن التحـدي بين الانسـان والبحر يـظل قـائـماً، ويكون طـرف التحدي هـذه المـرة أحـد حمـالي الميـنـاء، وهو يـبـدو شاذاً وسط الآخـرين الذين يتسـابقون إلى حمـل أكيـاس الـرز، ويسيرون منحنـين في صف منتظم فـوق اللوح الخشبي الممتـد كجسر بين المـاء واليابسـة، بينما يجهـد ذلك الحمال لـرفع كيسـه ويهتز اهـتزازات عنيفة، وينـدفع في انحناءة مفاجئة إلى الامام.

(١٩) علي سيار، السيد، دار الغد، البحرين، ١٩٧٦، ص ٥.

(٢٠) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق ص ٢١.

(٢١) محمد عبد الملك، ثقوب في رئة المدينة، دار الغد، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، أبو ظبي، ١٩٨٦، ص ١٤٤.

إن وصول السفينة إلى الميناء يعني زمناً يتحرك، وهو زمن لم يغفل هذا الحمال الذي كانت له شهرة في الميناء، فكبر وعمه الهزال والحزان وانزلقت أكتافه في الجانبين، وتآكل لحم صدره، ونتأت العظام التي كانت غائصة فيه، فأصبح يقف فوق جسر من الزمن، مثل الجسر الذي يسير فوقه، يمكن أن تسقطه عنه أية هزة إلى البحر، إلى (اللقمة) التي تنتظر هناك. لكن الحمال يتحدى الشيخوخة التي جاءته مبكرة، فأفقدته قامته المربعة، وخلفت له وجهاً عريضاً ذا وجنات وعينين فيهما غبش أحمر تشبهان قمراً رمادياً منطفئاً، وشعراً أكرت مغبراً، وابتسامة قديمة لفظت أنفاسها في درب العمر الضائع بين الأرصفة والبحر، وتاريخاً رجولياً يرفض أن يقع، قبل أن يقطع الجسر الذي يوصله إلى الشاطىء، ثم إلى بوابة الميناء.

والدخول من البحر إلى البر هزيمة، يحتاج الانسان بعدها إلى هدم الهوة بينه وبين العالم، حتى يستطيع أن يعيش، كما يفعل بطل قصة مريم جمعة فرج (عبار)، الذي كان يحس بأنه مشوه لأن وجهه يشكل الجزء الأكبر من جسده، بخطوط يابسة فوق زحمة من العظام، وألوان كالصدأ، وخلقة منتفخة كالوجه، وشيء مثل الفم والأنف تشكل كلها شكل العفن الصدئي، وتجعل المرأة التي أحبها تهرب من المنزل ليبقى وحيداً فوق عبارته تحت الشمس التي تسقط صلباً صفراً على ظهر البحر، وقرب كتل الذباب الأسود التي تلحس الأرصفة اللزجة. ان البر بعيداً عن الشاطىء يخيفه، فيوصي صبية بأن يكفنه ويلقيه في الخور إذا مات، لكنه كان مضطراً إلى مغادرة الشاطىء، وحينما مشى قليلاً، ابتلعه الزحام، ونزل اللون العكر إلى مكان يشبه سلة المهملات في نفسه، وتساءل لماذا يكره الدنيا إذا كان كل شيء فيها لا يسوي؟

هل يستطيع هذا السؤال العبثي أن يلغي وحدة الانسان حين يصل إلى الشاطىء بعد البحر، أو حين يكون عليه؟.

فهد الدويري في قصته (رجل الفندق)[٢٢] جعل بطلها يوقف سيارته الصغيرة على الشاطىء تماماً، بحيث يكاد ماء البحر يصل عجلاتها، ويطفىء المصابيح، ثم يأخذ أدوات الصيد وأدوات الشاي، ويفترش رمل الساحل الناعم الذي تخالطه خشونة الأصداف الصغيرة. وبذلك ينقل الصيد من مهنة إلى هواية، وينقل مكانه من وسط البحر إلى ساحله. ويكون الليل في أوله، والشاطىء تنيره الكهرباء، وأضواء فندق ساحلي قريب. وعلى الشاطىء يلتقي شاباً لا علاقة له بالبحر، لأنه وافد، لكن البحر يمد له خيره، حين كان يأخذ السمك الذي يرميه الرجل، ويبيعه، حتى يجمع ثمن التذكرة، ويهاجر.

ان خير البحر، بعد أن عاد الانسان إلى شاطئه، صار نوعاً من الذكريات، وكلما ابتعد بها الزمن تصير روايتها حكمة على لسان جدة، يصورها عبد الحميد أحمد في قصته (قالت النخلة ـ للبحر)[٢٣] بشكل واسع يغطي البيئة والعلاقات. ان المرأة في القصة، بعد أن أخذ البحر حبيبها، لم تقل شيئاً عن البحر، لأنه كان موضع سرها، ولكنها قالت الكثير عن (النوخذا) الذي كان السبب، وسرقها من الحبيب وفاء لدين على والدها، ومع ذلك لم يستطع أن يسرق ثمرة الحب التي تشكلت أيام كانت الأرض ملأى بالنخيل والثمر، وكان البحر قوياً لا يستطيع أحد قتله.

وإذا كان البحر قد أخذ الحبيب في القصة السابقة، فانه في قصة ليلى العثمان (الطاسة)[٢٤] يستعيد ما قدمه للناس، لأنهم اختاروه لغرض آخر.

ان المرأة تخرج إلى البحر من وسط الأزقة الضيقة، عبر البيوت الطينية ذات الأبواب الخشبية المواربة، من أجل أن تغسل شعر البنات. لكن وجه البحر الأزرق اللامع بأمواجه المزبدة، ونسيمه الرطب ذي الرائحة التي يعرف أصلها، يذكر المرأة بأن لها زوجاً بين السماء والبحر، في فضاء قد يبتلعه في أية لحظة، ولذلك تحرص على ما تركه لها من ذهب، تضعه في طاسة صغيرة تحملها معها وهي تتجه إلى البحر، وتحرص على أن تظل الطاسة في يد بنت، حينما تغسل شعر أختها. وحين يبدأ دور الثانية، ترقد المرأة ـ الأم على الطاسة، كما ترقد دجاجة على بيضها وحين يجيء دورها، يرقص البحر موجة موجة، مع رقص شعرها الطويل خصلة خصلة فتنشغل به، ويصرخ الرمل، لتخرج الطاسة من بين فخذيها كطفل، وتتجه إلى البحر، مثل سمكة هاربة، وتبتعد داخله، مثل خيال يهتز فوق صهوة جواد وتبحر، مودعة كل النواح الذي يبكيها، وكأنه يبكي الرزق الذي لم يعد يجيء من البحر، بعد أن تحول هذا البحر إلى وظيفة أخرى.

لم يعد البحر بحراً حقيقياً يتطلب الوصول إليه صراعاً ومغامرة، حتى وان لم يفقد قدرته على الخداع، بعد أن اقترب من الساحل، وصار يتلون بلون الرمل، ولم يعد أزرق كما كان في العمق. البحر ـ الشاطىء صار مكان متعة،

(٢٢) فهد الدويري، رجل الفندق، مجلة الهدف، الكويت نوفمبر ١٩٨١.

(٢٣) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٩.

(٢٤) ليلى العثمان، الحب له صور، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠١.

تمارس فيه هواية ما، أو تخلق أمامه لغة جديدة من العلاقات، كما في قصة اسماعيل فهد اسماعيل (اللغة المشتركة)[٢٥] حين يكون الزبد أبيض، والأفق البعيد داكن الزرقة، والأمواج تتوالى بهدوء، فتداعب كعب حذاء الفتاة التي يقترب البحر منها، وتقترب منه، ويصبح التحدي ليس ضد البحر، ولكن ضد ما هو خارجه، مما يمنع الشاب من الاقتراب أول الأمر، ثم يفعل، ويقذف البحر بحجر، ثم بضحكة، تتلاحم مع ضحكة الفتاة وتمتزجان بصوت الأمواج.

لقد فقد الشاطىء وظيفته السابقة كمكان ينطلق فيه الانسان إلى البحر، ولكنه لم يفقد دفء العلاقات فيه، فإليه يتجه العاشق بحبيبته، هرباً من المدينة التي لم تهجر تقاليدها، ويمسك بيدها، ليسيرا سوياً كما في قصة منيرة الفاضل (حين نسرق الحب)[٢٦]، لأن الشاطىء يحمل دفئاً يلتحم بخيوط كثيرة حالمة، ولأن العاشقين عنده يصبحان كطيور البحر التي لا تحط إلا لتحلق من جديد، بالرغم من العيون التي تراقب.

هذه العيون تجيء من المدينة التي تحتفظ بكثير من تقاليدها الصارمة، لا في علاقات الحب وحدها، وإنما في كل العلاقات، لدرجة أن وليد الرجيب في قصته (الخَدَر)[٢٧]، صورها شبه ثابتة، خاصة حين يحفظ لها الثبات مصالح المتحكمين بأمورها.

المكان في القصة مقهى يمتلىء بالضجيج، والزمان مساء، لكنه متحرك، بين حدثه الأول وحدثه الثاني شهران، والشخصيات من الرجال (معظمهم بحارة) لأن المقهى خاص بالرجال، والتفاوت بينهم يكون في مكان الجلوس وما يدور من حديث، أما الحراك الاجتماعي، بتغيير البيسري إلى أصيل، فان سببه ثروة وصل إليها الأول، فاحتل موقعه الجديد، وحمل نظرة هذا الموقع تجاه الآخرين.

وإذا كانت (الأصالة) التي تنبع من القبلية تشكل عامل ثبات في المجتمع، فان ثباتها يظل نسبياً تجاه عوامل لا يمكن تجاهلها.

والثروة في هذا المجتمع، غالباً ما تجيء من البحر، فالرجل فيها صار غنياً لأنه هرّب كمية من اللؤلؤ، ومن حوله يسخرون من حراكه الاجتماعي، لأنهم بحارة، لا يهمهم الأصل، بقدر ما تهمهم أمور الحياة الملحة، وعلى رأسها الديون التي تتراكم من السلفة، التي قد تشكل علاقة البحار بالتاجر، ولكنها غالباً ما تشكل هذه العلاقة مع النوخذا.

وقصة عبد الغفار حسين (وكان الدفتر.. رادي عليه)[٢٨] من أبرز القصص التي صورت هذه العلاقة داخل المدينة البحرية، لا كعلاقة مجردة، وإنما كعلاقة مربوطة بالمكان، وملامح الشخصيات التي تدل على مواقعها الاجتماعية، إضافة إلى توظيف الجو في تعميق التأثير.

البحار في القصة له خدان علاهما الذبول، وتموجت جلدتاهما واسترختا وظهرت فوق سطحيهما شعيرات خشنة متجعدة، انتشرت في غير ترتيب على رقعة وجهه الفاحم اللون، وقد اشتعل ثلثاها بالشيب المبكر.

والمكان الذي يتحرك فيه البحار، بقدمين حافيتين، وزار بال، هو سكة ملتوية لا صوت فيها سوى صوت الكلاب يأتي من بعيد، فيعمق خوفه. والزمان ليل شديد الظلمة في الدرب الضيق. والجو بارد يخزه بقوة. وكل هذه العوامل البيئية توحي بأن قصده لن يتحقق، وهو يصل إلى منازل التجار، فيحس بالجوع، لكنه لا يدخل، لأن خوفه على أبنائه من الجوع هو الذي يسوقه إلى الدهريز الكبير الذي يجلس النواخذا في صدره، ليطلب منه مساعدته على سد دين راعي الدكان حتى يضمن الطعام لأطفاله. ولأن الصورة كلها يائسة، فإن محصلتها تنتهي بيأس حين يقذفه النوخذا بقرار مصادرة الأرض التي يسكن عليها، سداداً لديونه المتراكمة، ويدلف داخل المنزل من الباب المؤدي إليه، تاركاً البحار كالمسحوق، ترتجف ساقاه الهزيلتان اللتان لم تقويا على حملة من شدة الارتجاف، فأسقطتاه أرضاً.

والنوخذا، أو من هو في مكانته داخل المدينة، يعطي لنفسه حقاً يرفضه للآخرين، فهو في قصة سلمى مطر سيف (النشيد)[٢٩] جد له فؤاد نوخذا يدفن غواصيه في عمق البحر بقلب بارد، حتى حين يسكن الوجوم كل ملامح وجهه القاسية، ويقلقه أمر إلى درجة المرضى والاصفرار. وهو يحاول أن يمنع حفيدته من زيارة المرأة التي سكنت قريباً منهم مؤخراً، ويهدد بذبحها كذابة الزريبة إذا شاهدها عند تلك المرأة، مما يثير تساؤل الفتاة، حول صمت المرأة، رغم أن الجد يعلن كراهيته لها، من خلال قسمات من يمتهن المروق فوق أجساد الغواصين، فتكبر ذاته بامتصاصهم، لكنه يذبل مع الأيام في وجود المرأة في فريجهم، لأنها تمثل كشفاً

(٢٥) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٣.

(٢٦) منيرة الفاضل، الريمورا، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٣ / ص ٩٣.

(٢٧) وليد الرجيب، تعلق نقطة تسقط طق، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٣ ص ٥٩.

(٢٨) عبد الغفار حسين، وكان الدفتر. كلنا.. نحب البحر، مصدر سابق ص ٩٦.

(٢٩) سلمى مطر سيف، النشيد، المصدر السابق ص ٤١.

لحقيقته، باعتباره أحد الأغنياء الذين هاموا بها من قبل، وفقدوا اتزان غريزتهم.

هذا النوع من الكشف يتسع، كلما اتسعت التساؤلات حول الواقع، كما تتسع مقاومته من قبل النوخذا الذي يريد أن يظل الواقع له وحده، فيتهم الجد حفيدته بجنون يستلزم جلداً - يخرج الروح الغريبة، بينما يحتاج هذا الجنون/الوعي إلى طبيب نفسي في قصة أمينة بو شهاب (هياج)[٣٠] التي يقدم فيها رجل ثري على الزواج من فتاة من حي الصيادين، كل ثروتها هي قامتها الريانة، وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان، لتكتشف بعد فترة، حين ترفع رأسها، وتدير نظرة سريعة في الغرفة، وهي متكومة في المقعد المعتز بذاته، إنها كانت جزءاً ساكناً من محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة وهي تهز بندولها يمنة ويسرة بدأب يثير الجنون، وينبىء على الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التأنيب الثقيل، إنها صارت جزءاً من هذه الأشياء، ضمه زوجها إلى بيته، كما يضم هندامه المرتب ونظارته الذهبية الاطار، وضحكته التي تبرز منها أسنان ذهبية.

ولقد وجدت المرأة نساء مثلها في البيوت الحديثة التكوين، التي تحيط بها الحدائق، وتجملها أحواض الزهور وأغرب السيارات، في جمال يفتقد الحياة، بينما كان حيها القديم مليئاً بخنادق الشوارع ومستنقعات البواليع الآسنة والكلاب والأغنام الهزيلة وأحاديث البحر والغوص، ولكنه كان مليئاً بالود والضحكات الحية التي تشعرها بالرغبة في أن تلقي بنفسها في حضن ذلك العالم المتين العلاقات.

إنه التمسك بعلاقات قديمة متينة، بدأت المدينة تتناساها. لتعيش حياة خالية من المشاعر العميقة، تستند إلى المظاهر، لأن معظم الذين وصلوا إلى مثل هذه الحياة اختاروا للوصول طريقاً لا تقبله المشاعر العميقة، وتمسك أصحاب هذه المشاعر بما يختزنونه للحياة من حب، حتى وان لم يوصلهم إلى الثروة. وبائع السمك في قصة عبد الحميد أحمد (السمكة)[٣١] يصر على حياته، رغم الفرصة البسيطة التي تلوح له من زميل سابق.

سوق السمك هو المكان الذي لا يتغير، وكل شيء فيه كالح ومغطى ببقع سوداء من مخلفات الذباب والاحشاء. ووجوه الباعة متغضنة شاحبة وهزيلة، عليها آثار سنين قاحلة. وبائع السمك هيكل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، عيناه واسعتان جاحظتنان دائريتان، خاليتان من الرموش، تشبهان عين السمك. أما الرجل القادم من الماضي فقد كان ظاهر البدانة والنظافة، تذكر أنه كان معه، فوق سفينة واحدة، في بحر يمتد إلى ما لا نهاية، وسط مخاطر كثيرة تجثم فوق الصدور، في أيام جميلة لا تنسى، رغم التغيرات التي حدثت، والتي جعلت كل طرف راضياً بما هو فيه. فالأول يرضى بأن يظل هو الماضي بعينه، والثاني سعيد بالحاضر، لكن الحنين يشده إلى الماضي في بعض الأحيان، حتى وإن جاء ذلك من خلال أكلة سمك.

- ٤ -

زمن الغوص انتهى، وتوقفت آخر سفينة، كما يقول محمد عبد الملك في قصته (عندما توقفت آخر سفينة)[٣٢] فما الذي يجعل الناس يحنون إلى ذلك الزمن الذي صورت القصة القصيرة قسوته؟ يقول بطل القصة: كانت حياة زاخرة بكل شيء، رغم الصعوبات والمخاطر: عراة نجوب البحار وأيدينا الصخرية الممزقة، لكنها حياة لها خصوصيتها وأصالتها، تجانست معنا، وتجانسنا معها، فعشنا معاً في وفاق وحين توقفت آخر سفينة، حمل البحار السابق نفسه إلى المدينة، وسار تحت الشمس في الطابور الطويل، حتى لم يعد ينفع، ومع قدوم الشتاء، ثم الاستغناء، فتحول زمن الغوص إلى حلم قديم، في الليالي القمرية، والنهام يحكي للأمواج أسطورة البحار في كل زمان غناء الموت في ساعات الحياة، وغناء الحياة في ساعات الموت.

لقد تغيرت أمام البحار أداة إنتاجه، كانت يده في البحر، وصارت قلماً في المدينة، والبحار لا يتقن استخدام القلم، واليد صارت في الصحراء في قصة أخرى للكاتب السابق، هي (تحت سماء المدينة)[٣٣] لم يصدق خلالها البحار أن البحر خان، فدار في المدينة حتى أدارت رأسه المكاتب والمباني والصخب، ثم جاءته ضربة الشمس، حين عمل عامل حفر، كانت ضربة أخرى، لكنه كان مصراً على النهوض منها، والوقوف تحت الشمس، كما كان وقوفه من قبل وسط البحر، الذي تحول نجاحه القديم فيه إلى حافز.

إن صلابة البحار القديم لا تنتهي مع الضربات المتلاحقة، في مدينة لا يستطيع أن يألفها، حتى وإن عاش فيها، وهذه الصلابة تنتمي إلى البحر، وتجعله يعدو إليه، وهو يحس بأن العلاقات فيه كانت أقوى. وفي قصته (القبر

(٣٠) أمينة بوشهاب، هياج، المصدر السابق ص ٩.

(٣١) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٣٢) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، مصدر سابق، ص ٤٧.

(٣٣) محمد عبد الملك، ثقوب في رئة المدينة، مصدر سابق ص ٨١.

الكبيـر)[٣٤] يحلل عبد الله خليفـة هذه العـلاقات، من وجهـة نظر الحاضر في الماضي، ليكشف ما اختفى منها فولّد الحنين.

إن الآلام التي عاشها الانسان الفقير وسط البحـر، كانت كبيرة، والآلام التي يعيشها وسط المدينة كبيرة أيضاً، فلماذا تكون لأيام البحر أولوية في الحنين؟

البحر، من وجهة نظر الحاضر في القصـة، لم يعد بحـراً، صار رجلاً أسود، هائل الجثة، مستعداً بين اللحظة والأخرى لالتهام الناس، وهو يحدق بلا عيون، وينظر وكله أفواه.

والبحـر، من وجهـة نـظر المـاضي، رجـال يعملون بجـد وتعب، لكن اللآلىء تضيء وجـه النوخـذا، بينما تحـطمهم الديون، ويضطر واحد منهم ليسرق، فيعصر أمـامهم ويلقي في البحر، فتتحول السفينة إلى قطعـة من الظلام، بـلا حس ولا حـركة، وبعض العيـون ظلت سـاهـرة قلقـاً، وخـوفـاً، وحزناً، وألماً، وغضباً، كل ذلك يتـلاقى حول جثـة الغواص التي دفعت إلى الأعـماق، يبحث عن ثـأر يحـدث، حـين يكتشف النوخذا مقتولاً على ظهـر السفينة، لتبدأ فيها حيـاة أخـرى من التمرد والغنـاء، ينتهي بقبر كبير، لم يفلت منـه سوى قاتل النوخذا، الذي انتهى عاملاً في مصنع ومات ميتة طبيعيـة، لكنه خلف ابنـاً في المصنع ذاتـه: حين سئـل عنه، اكتشف أنه في السجن.

القصة مكتوبة بشكل تحقيق صحفي، من ستـة مقاطـع، حين يوضع أمام رئيس التحرير، يعتبره قنبلة أو مؤامرة تهدف إلى إثـارة الحقد بـين أفراد العـائلة الـواحـدة. وحـين خـرج الصحفي قابله الشارع المتثـائب، وكانت الشمس كـرة حمراء صغيرة تقف فوق بناية من ثلاثة طـوابق، حياهـا بشوق، ثم اندفع بين الناس، وذاب في موجهم.

بين الماضي والحـاضر، لم يتغير الـواقع الـظالم كثيراً، لكن العلاقات تغيرت، وكانت للماضي ميزة المشاركـة الوجـدانية، والمشاركة بالفعل، وهو الأمل الذي يشكل أساساً للحنين.

إن التـطلع إلى الماضي من قبـل من عايشـه، يكـون مثـل البحث عن دواء فيـه، لكـل مـا طلعت بـه المـدينـة من الآم يعمقها الاحساس بالوحدة، وهو ما يفعله (الجد)[٣٥] في قصة أخـرى للكاتب، حـين يحمل حفيـده إلى البحـر، بحثـاً عن سمكة لحمها يشفي.

كانت الشمس قد بدأت بالنهـوض، مغسولـة بمياه البحـر الأزرق. وكان البحر واسعاً وعميقاً وصافياً وهادئاً. سيكـون يـوماً جميـلاً، تتسرب فيه حيـوية البحـر إلى عروق الصغـير، فتتـدفق مياه الحيـاة في جداولـه، وتأتي السمكـة لتمده بعصيـر الشمس ومذاق العشب البري.

لكن الشمس ارتفعت فتلاشى الندى والضباب، وصارت كـرة صفـراء صغـيرة تشع لهـا واختفت البيـوت والقـوارب والطيّور، ولم يعد سوى الماء المترجرج، وقرص النار المعلق في السماء الباهتـة. وأحس الجد بـأن البحر لم يعـد الذي كـان يعـرفه. فقـد تغيرت الجهـات واختفت جزر النخيـل وانتشر الرمّـاد في المياه. وتعب الصبي وارتفعت حـرارتـه بعـد أن ضـاعت الدروب وتـوحد المـاء والرمـاد وذاب لـون السـماء. وحين شاهـد شيئاً يلمـع من بعيد، اتجه إليه، ليكتشف أنـه ملك خاص يمنع الاقتراب منه، لكن الخطر أجبره وحاول أن يتـذلل للحـراس، من أجـل الصبي المـريض، الـذي رفض تذلل جده، وأنكر المرض، وقاوم، ثم قفـز ومشى على يـديه بسرعـة، فبحلق فيـه جـده مستغـربـاً، وشعـر للمـرة الأولى بالفرح العميق، وبثقل السنين المرير على روحه.

لقد عادت كبرياء البحر إلى الصغير، فرفض مذلـة جده، ونهض كالرجل الذي تعرض لضربة الشمس قبله، وقـرر أن يقاومها. وقد استفاد الكـاتب من توظيف الـطبيعة في متـابعة أحـداث قصته، منـذ بدايـة النهار الجميـل الذي يفتـح بابـاً لـلأمل في الـوصول إلى عـلاج للصبي المريض القلب، حتى تبخر الشمس هذا الأمل دون أن تقتل الاصرار.

وقـد نجح الجـد في نقـل شيء من سماتـه الشخصيـة إلى الصغـير، حين حمله إلى بيئـة البحـر، التي خلقت فيـه هـذه الصفات، لكن غياب هذه البيئة، عن مكان الحدث، يجعـل التأثير في جيل جديد لم يعايش البحر صعباً، وهذا ما صـوره خلف أحمد خلف في قصته (انـطباعـات عن وجه)[٣٦] حـين جعـل البحار القـديم يرمي بنفسـه في خـور عـلى الكـرسي، ويتنحنـح في كل وجـوده: سترتـه الممـزقـة الاكـمام، المعتمـة اللون، المجهولة التفصيـل، ووجهه المتسخ، هما يـوحي بأن وجـوده لا يستطيـع أن يكون مؤثـراً، حتى وهو يتحـدث لغة الموج التي يفهمها، لأن يديه صارعتا أعماق البحار. ولكنه لا يفهم لغـة المدينـة، ولا تفهم لغته، لـذلك يصمت، ويـديـر وجهـه، وحين يقـول له شـاب إنه يجب أن يسمعـه، ويقول لنفسـه ـ حنيناً ـ إنـه يجب أن يشمه ويتـذوقـه، يـرد البحـار العجـوز، بضحكة عجـوز، لكنها تحمـل صلابـة بحار: قـد تحب يا بني لكنك لا تستطيع.

لقدت انفصلت المدينة عن البحر، حتى لم تعد بينهما لغة، وحين يعود الرجل إلى مدينته بعد غياب طويل، في قصة ليلى العثمان (الرؤوس إلى أسفل)[٣٧] يكتشف أن الانفصال حدث بين الماضي والحـاضر، بشكل كـامل. إنـه يخرج من السجن

(٣٤) عبد الله خليفة، لحن الشتاء، مصدر سابق ص ٩١.

(٣٥) عبد الله خليفة، يوم قائظ، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣٦) خلف أحمد خلف، الحلم وجوه أخرى، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ١٩٧٥، ص ٤٥.

(٣٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق ص ٥٢.

ويحس بأن الهواء منعش والشمس ساطعة، لكن الأرض رطبة، مبللة الوجه، دافئة تذكره بدفء الوجه الذي خدعه، وكان سبباً في دخوله السجن، هو وجه زوجته التي قتلها انتقاماً لشرفه الذي خانته.

صوت المدينة الجديدة يفزعه، والسؤال عن الأماكن القديمة يثير الاستغراب، ولون الاسفلت تغير، والطرق ضاعت، والمعالم لم يبق منها إلا بقايا تدل على الزمن القديم، بينما ترتفع البنايات واللافتات، وتسارع السيارات، ويطل عليه وجه من زمان قديم، لامرأة كان لها احترامها، وزال مع التغير الذي طال كل شيء فصارت الدنيا مقلوبة، وصارت أجساد الناس تدفن رؤوسهم.

لقد أحالته المدينة القديمة إلى الجريمة والسجن، وفي المدينة الحديثة، قرر البحث عن جريمة جديدة، تعيده إليه، حيث يجد حريته لكنه يحمل في نفسه صورة تبقى للمدينة القديمة، صورة للبيت الكبير الذي يضم عائلة واحدة، هجرته حين هبت عليه عاصفة رملية، فتحول إلى مقبرة.

هذا البيت هو الرابطة العاطفية التي تربط القصة بالمدينة القديمة ـ الماضي ـ البحر، كما ربطتها من قبل بالصحراء ـ القرية، وهي سمة تجعل الماضي أقرب إلى القلب من الحاضر في القصة الخليجية، لأنها تجعله مثالاً للترابط والغيرية، وتمنح الناس فيه صفات إيجابية، أبرزها الوحدة والشجاعة إلى حدود المغامرة، في مقابل الخدر والنوم الذي يميز المجتمع الحاضر، في علاقة أفراده ببعضهم، وفي علاقته بالوطن ذاته.

وتطرح ليلى العثمان نوعاً من المقارنة بين الماضي والحاضر، في قصتها (رحلة السواعد السمراء)[٣٨] حين يترك الرجل زوجته وحيدة على الشاطىء أمام العيون، فتشغل نفسها بالرمل الأسمر الذي يتماوج تحت قدميها، يتحد ويبتعد، وبالماء الأزرق الذي يغريها فتهرع إليه، مكاناً وتاريخاً، فترى فيه بقايا إنسانية مبعثرة من آثار رجال صارعوه، ففقدوا أذرعهم وهم يبحثون عن دانة تغنيهم، فيختلط الأزرق بالأحمر في عينيها، وتفتقد خاتم زواجها، فتخاف البحر وهي تبحث عنه، وتغرق في خجل أسود وهي تتذكر جرأة رجال البحر وقدرتهم على تحديه. وحين تبحث عن العون، تنظر ناحية الشاطىء، فترى على الطاولة حلقة دائرية تلتمع والجريدة ترتاح أمام وجه الرجل الذي تركها وحدها، ولم يكن يفعل ذلك من قبل.

لقد انفصل الانسان عن البحر ـ في إشارة عاطفية أيضاً ـ والبحر ما يزال مكانه، فبدا الاحساس بأن البحر ذاته سينفصل، ليصبح مصدر خطر، بعد أن كان مصدر خير، وهو الاحساس الذي صوره عبد الحميد أحمد في قصته (السباحة في عيني خليج يتوحش)[٣٩] حين يربط المرأة بالرجل بالبحر، فيكون فستانها أزرق وإزاره أزرق، والبحر أزرق، والسماء زرقاء، ثم يأخذ البحر والديها، فتتعلم المرأة السباحة في عيني من تحب، وتلاحظ أن الحزن صار يكسو وجهه، حين ابتعد عن البحر، وصار يخاف منه وعليه، كان البحر بريئاً وخطف الوالدين، ثم عاد يمارس الخطف والقتل، لكن دون براءة هذه المرة. والرجل يدرك، ويبحث عن عمل جديد، يستطيع فيه الدفاع ضد الخطر القادم من البحر، لتعود السباحة في عينيه ممكنة، وهو يخلق رابطته الجديدة القوية، مع الأرض هذه المرة ويردد رمز ثباتها: النخيل.. النخيل... النخيل.

(٣٨) ليلى العثمان، في الليل تأتي العيون، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٩.

(٣٩) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٣٩.

القسم الرابع

- ١ -

تبدو المدينة في الكتابات التي تنحو منحى واقعياً مثل وحش يأكل الشباب كما يصفها محمد علوان في قصته (شمس الموتى)[١] بالنسبة لمن يجيء إليها، بعد أن احتلت مكاناً كان فيه، فقرر أن يهجره.

أما الكتابات التي تنحو في اتجاه رمزي، فان المدينة فيها تتحول إلى كابوس، هو ذلك الكابوس الذي يملأ كتابات عبد الله باخشوين، حين يتحول كل ما حوله إلى فراغ في قصة (الحفلة)[٢] من خلال حلم مزعج يحاكم فيه، إضافة إلى أحلام أخرى كئيبة تشكل مادة كثيرة من قصصه. وهو الكابوس ذاته، الذي يجعل عبد القادر عقيل يستحضر التاريخ ليحاكمه أو يوقظ من في القبور، كما في قصته

(١) محمد علوان، الخبز والصمت، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٧٧، ص ٨٢.

(٢) عبد الله باخشوين، مصدر سابق، ص ٧٠.

(السؤال)[٣] ليعيدوا اكتشاف العالم، ثم ليكتشفوا أن قبورهم قد احتلت.

وهذان الاتجاهان من النادر أن يكون ارتباطهما بالمكان ـ المدينة ككل، إلا في لحظة زمنية غير ممتدة طويلاً ـ كالحلم ـ وفي دائرة مكانية صغيرة قد لا تتعدى الغرفة أو المكتب، وإذا اتسعت فإنها تصور شارعاً، وهو أمر قد يبدو غريباً لأول وهلة، خاصة بالنسبة لكتاب سبق لهم وأن وظفوا المكان في قصصهم القصيرة، عندما كتبوا عن بيئات أخرى. لكن التأمل يمكن أن يفسر هذا الغرابة، علمياً. فالمكان الذي صورته القصة القصيرة من قبل، كان مكاناً ضيقاً بمساحته، أو بتشابه تفاصيله، وكان ممكناً أن يحصر ـ وصفاً ـ في إطار قصة. أما المدينة وصارت نقيضاً لذلك المكان القديم اتساعاً من ناحية، وتنوعاً من ناحية أخرى، فلم يعد حصر سماتها ممكناً، وصار اختيار جزئية بسيطة من المدينة، كمكان، أو كعلاقات، هو الطابع الذي تتجه إليه القصة، حين تتخذ من المدينة الحديثة مكاناً.

ومع ذلك، فان الاحساس بالغرابة لا يتوقف كله، حين نكتشف أن القصة لم تستطع أن تقدم المكان المختار من المدينة، موظفاً فيها، كما فعلت في بيئات أخرى، وهي غالباً ما تشير إليه إشارات عابرة، دون أن تهتم بتفاصيله، بقدر ما تهتم بالعلاقات التي تجري فيه، حتى تبدو هذه العلاقات وكأنها مجردة، مما يوحي بأن الكاتب فقد حسه الحميم بالمكان حين ارتبطت كتاباته بالمدينة.

هذا الانفصال، ليس من الصعب أن يفسر علمياً: فالمدينة الحديثة نشأت في المنطقة بعد اكتشاف النفط، وهبوط ثروة مفاجئة على نسبة من الناس، ليست مرتبطة بوسائل انتاج يمارسونها، حتى حدود اللمس. الذين تحولوا من الصحراء والقرية والبحر إلى العمل في إنتاج النفط بشكل مباشر، عجزوا عن ذلك، وصار الانتاج يتم ـ غالباً ـ بالأيدي الوافدة. ومع ذلك فان الثروة وصلت إلى هؤلاء الناس، بشكل غير مباشر، لعل أهم سبله سبيلان: الأول هو التثمين، وهو يعني استبدال مكان حميم، بمكان لا إلفة فيه ـ بعد على الأقل ـ مقابل ثروة كبيرة، والثاني هو التجارة التي توسعت، وهي في معظمها تجارة وكالات، ليس فيها صناعة، ولا علاقة تلامس مع العمل الذي يجيء بالثروة. وقد صارت الثروة كأرقام مجردة في حساب لا يرتبط بالواقع البيئي، وهو أمر تحول في وقت ما، بسبب عدم الاحساس بحميمية مع الانتاج، إلى نوع من اللعب في الهواء، أو القمار كما حدث عبر ما سمي بأزمة المناخ التي عبر عنها سليمان الشطي في قصته (وجهان في عتمة)[٤] وهو يروي حياة رجل يتحرك ـ وبعده ولده ـ من المدينة القديمة التي كان يبيع الدهن في سوقها إلى المدينة الجديدة، التي تحتل السوق، في نوع من المزاد، فتحيل الرجل إلى نوم طويل جداً.

هذه العلاقة المجردة، من الصعب أن تخلق مع المكان ـ خاصة مكان الانتاج ـ علاقة يمكن توظيفها في القصة، لذلك ظل المكان عابراً في قصة المدينة إذا وجد، كما أثرت هذه العلاقة المجردة، التي يمكن النظر إليها باتساع أكبر يطال العلاقات الأخرى، على لغة القصة في كثير من الأوقات، فمالت إلى التجريد أو الشاعرية التي تحاول أن توحي بالأفكار، بعيداً عن المكان الذي تطرح فيه، كما يحدث في قصص كثير من كتاب القصة، مثل ليلى أحمد (الإمارات) وكلثم جبر، وأمين صالح، وجار الله الحميد وعبد العزيز مشري وغيرهم. إضافة إلى أن بعض القصص كثيراً ما تناقش قضايا بعيدة عن الروح الواقعية للمجتمع فتوحي بالغربة عنه، مثل قصص محمد الماجد التي تطرح فكراً وجودياً، وقصص عبد القادر عقيل ذات المنحى الصوفي.

المدينة الحديثة، فقدت حميميتها، بسبب الشكل الجديد للانتاج فيها حتى حين يصبح من خلال الوظيفة، ولم تعد صحراء، يرعى الانسان فيها ماشيته ويتآلف معها ولا قرية يغرق في طينها وهو يراقب زرعه ينمو من خلال علاقة يومية مع الطبيعة، ولا بحراً يصارع موجه وانوائه، ويستمتع بصيده ورزقه الذي يلمسه لمس اليد. المدينة صارت مكاناً غير أليف، وزاد في غياب إلفتها تفرق البيوت التي كانت متلاصقة، وتوزع السبل بالناس الذين كانوا يشكلون حياً يتآزر، فصار الإنسان لا يعرف الإنسان في هذا المكان الجديد المتسع، واختصرت العلاقات إلى حدود بعيدة، فاهتز المجتمع من جذوره التي كان لها شكل له حدود يمكن وصفها، فلم تعد القصة قادرة على أن ترسم حدوداً جديدة وهي تتعامل مع المكان الجديد، ولذلك تخلت عنه، لتهتم بجزئيات أخرى من البيئة، وهي الجزئيات الواضحة من المكان ـ وخاصة الشوارع والشخصيات، والعلاقات المستجدة.

يحتل الشارع حيزاً كبيراً من اهتمامات كتاب القصة، حين تكون المدينة بيئة لقصتهم، والشارع هو أبرز عنصر مادي في المدينة الحديثة، بازدحامه بالسيارات والازعاج من ناحية وبالعمارات الجديدة العالية فيه كبديل للأزقة الهادئة، والبيوت الطينية الواطئة.

(٣) عبد القادر عقيل، إستغاثات في العالم الوحشي، دار الغد، البحرين، ١٩٧٩، ص ٤٠.

(٤) سليمان الشطي، رجال من الرف العالي، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٤٩.

الشارع، في قصة سباعي عثمان (شرخ في فراغ)[٥] مكان مربك بازدحامه ونظامه. وبطل القصة، حين يغادر مكتبه، ينسى أين أوقف سيارته، فيجيل نظره على طول الرصيف المواجة، ثم يحاول أن يعبر فتمر السيارات مسرعة ويضطر للقفز والحذر وهو يسمع الفرملة الحادة، ويحس بأنه يغرق في الفراغ، ثم يجد سيارته فجأة، لكن حالة اللاوعي تستمر، فتخلق لديه تأملاً في حياته، ينسيه نظام الشارع، ويعرضه لنظرة من الشرطي. وحين يصل منزله، يكتشف أنه لا يدري كيف وصل، فحكم العادة هو الذي قاده.

ويربط الكاتب هذه الحالة من (التوهان) الذي تسببه العادة بالزمن، فهو يكتشف أنه لا يحمل ساعة، كلما احتاج لمعرفة الزمن. كما يربطه بالظروف الطبيعية أيضاً، فالندى يغطي زجاج السيارة الامامي، فيوحي بعدم الوضوح، ويحتاج إلى فعل لإزالته، بقطعة قماش قديمة.

والقصة تقدم صورة واضحة المعالم لحالة الانسان في المدينة: إنه يتحرك بشكل آلي وينسى المكان والزمان، ويعيش حالة ضبابية، ولا يملك إلا وسيلة قديمة لتوضيح الصورة. إنه بكل بساطة يفقد إحساسه بوجوده في بعض الأحيان، حتى وإن كان هذا الوجود وسط شارع مزدحم، لأن هذا الشارع أيضاً يفرض عليه قوانينه التي تحوله إلى آلة.

والحركة في الشارع غير واعية. انها تسير بقانون الاستمرار دون أن تهتم بالجزئيات التي كان يهتم بها الزقاق مثلاً، ولأن هذا القانون عام، فانه كثيراً ما يكون ظالماً في الحالات الخاصة، وهو ظلم وقع على بطل قصة سليمان الشطي (الصوت الخافت)[٦] وهي تقدم واحدة من أفضل الصور التي قدمتها القصة القصيرة، لما يحدث في الشارع الجديد في المدينة الجديدة من لا مبالاة بالانسان، تعتبر إدانة لهذا الشارع، وصادمة للانسان نفسه.

لقد جمع الكاتب في هذا الشارع نماذج متعددة من البشر، تعني تنوعاً في المدينة الجديدة، وتعني في الوقت ذاته أن هذا التنوع لا يشكل وحدة أو أي نوع من أنواع الترابط أو التأمل، بقدر ما يعني الاندفاع العشوائي إلى فعل غير واع، حين يقدم عليه واحد من هذا الشارع، فيوقظ نوعاً من الاحساس القديم، كان غائباً. ان فتاة ـ عامة ـ في الشارع تتهم رجلاً بأنه يخدش حياءها، فتوجه إليه الصفعات والاهانات من كل اتجاه، ويدوسه الشارع كله، بالرغم من أنه بريء، لأن يديه سبق أن قطعتا في حادث في المصنع ـ العمل الجديد الذي لا يتقنه المجتمع ـ فلم يكن قادراً على أن يمد يديه إلى الفتاة.

ان الشارع، بالناس فيه، يعيش حالة غياب، قد تستفز ذات لحظة، فيعبر عنها عشوائياً. فالانسان في الشارع ـ المدينة آلة أخرى من الآلات التي دخلت المجتمع. تبدو ساكنة، لكن إشارة واحدة قد تحركها، كما يراد لها. وهذه صورة قاسية للانسان في المدينة ـ الوحش التي قتلت فيه انسانيته. وحين يعبر عبد العزيز السريع عن هذه الصورة في قصته (الخلاص)[٧] يختار الهروب خلاصاً للانسان الذي يراقب ويرى. وتعتبر هذه القصة واحدة من القصص الخليجية القليلة التي اختارت تحديد المكان ووصفه.

الحدث يقع في مدينة السالمية، في شارع مضاء، يقلل من ضوئه ضباب كثيف خانق ـ تتميز به المدينة الواقعة على البحر بسبب نسبة الرطوبة العالية ـ مع سكون في الهواء غريب. والوقت ليل يسكن فيه كل شيء، بعكس ما يتصور الحارس المنقول إلى الشارع حديثاً، والذي يحس بالوحشة وهو يراقب.

ويعطي الكاتب صورة عن بساطة الحارس، لكن القصة تؤكد أنه ـ رغم مهنته ـ لا يتمكن من معرفة الحي الذي يعمل فيه، إلا من خلال فكرة بسيطة، تقدمها المراقبة الخارجية المرتبطة بالزمن الذي يحدد دوام الحارس، والذي يتمنى معرفته من خلال ساعات من يمرون به، لكنه يفشل في أن يخلق أية إلفة مع أي منهم، فلا ينضبط زمنه ـ ولا زمن الآخرين في الحي ـ إلا بمجيء سيارة الحرس، تعلن انتهاء دوامه.

والقصة ـ رغم بساطتها الظاهرية ـ تكشف الكثير من الواقع الجديد في المدينة، ابتداء من واقع الحارس الذي تكون المراقبة مهمته، ولكنه لا يفعل ذلك بمسؤولية، لأنه يشغل نفسه بانتظار نهاية الدوام، حتى وهو ينظر بشك إلى تصرفات أحد الشباب، مما يوحي باللامبالاة. وهي نفس الحالة التي توصل إليها أحد سكان البناية المقابلة، بعد مرور فترة من زواجه، حين صار يسهر كثيراً ويترك زوجته ـ التي كانت سعيدة ـ تنتظره بقلق، وهي حالة الشاب الذي نظر إليه بشك، والذي أضاع مفتاح بيته وصار يفتحه بركلة قدم. أما حالة صاحب البقالة، فهي توحي بالتهالك على المادة، إلى درجة السهر الطويل. لكن أهم ما تركز عليه القصة أمران: الأول هو الذي يفتقده الانسان في المدينة الجديدة، وهو عدم القدرة على استعادة الإلفة المفقودة،

---

(٥) سليمان عثمان، الصمت والجدران، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، جدة، ١٩٨٢، ص ٩٧.

(٦) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٧) عبد العزيز السريع، دموع رجل متزوج، دار الربيعان، الكويت، ١٩٨٥، ص ٢٥.

والثاني هو اللامبالاة، التي غالباً ما تكون نتيجة إحساس الانسان بالوحدة، رغم الأمكنة المزدحمة. وقد نجح الكاتب في التعبير عن الحالتين، حين وضع الحارس في مكان ثابت، يراقب ما يجري حوله من حركة، فأفاد ذلك بناء القصة كثيراً خاصة وهي تركز على ضياع الزمن من ناحية، وعلى وجود الضباب الذي يوحي بعدم وضوح الرؤية من ناحية أخرى.

عدم وضوح الرؤية هذا، جاء من خلال التغير السريع الذي حدث في المدينة. بعد اكتشاف النفط وهو تغير زاد في الثروة، وفي الانفتاح على العالم، خارج إطار العزلة، دون أن يتوفر الوقت لتغير قيم المجتمع المرتبطة بما كان، ودون أن تستطيع هذه القيم الاحتفاظ بقوتها، فحدث هذا الارتباك الذي عبرت عنه ليلى العثمان في قصتها (على سفر)[8] حين تعتبر وفاة الأب وفاة للماضي ذاته وتتابع انعكاس ذلك على الشخصيات انعكاساً متناقضاً يبدأ من افتتاحية القصة التي تجعل صفرة السماء الذهبية تنعكس على الوسادة التي كان الأب مصلوباً عليها كجثة، فوق السرير العاجي، وحوله كل متعلقات الميت، التي توحي بترف وسيطرة لا حدود لهما، توحيان بأنه كان يمنح ويمنع لأنه يملك السيطرة على الجميع، والساعة التي إلى جانب السرير، عقاربها ترقص لتغير الزمن، والأم التي ظلمها الماضي كثيراً تبكي، والأولاد الكبار يتطايرون إلى الهاتف لجمع أكبر عدد من الناس في المناسبة، بينما يبدو أصغر الأبناء غير مهتم، تتناوب عليه مشاعر الحقد والفرح، لأن الذي مات لم يسمح له بأن يكون كما أراد. لكن هذه لا تكون مشاعر نهائية، وهو حين يصل ـ في تجوال عينيه بالغرفة الثرية ـ إلى الوجه المسجّى ويدقق في ملامحه التي كستها صفرة الموت، يرتعش، وتسقط من عينيه دمعة كبيرة.

كانت كل التفاصيل التي سبقت اللحظة الأخيرة تدين الذين يبكون، من أهل الميّت، إلى خَدَمِه، لكن الارتباط العاطفي لم يستطع أن يظل مختفياً، فالذي مات أب، يرتبط به ابنه عاطفياً، حتى وإن أدان سلوكه واقعياً. إنه ماض، كان قاسياً، ولكنه كان حميماً أيضاً، وهذا التناقض في المشاعر، ينعكس تناقضاً في السلوك، بين قبول المدينة أو التمسك بما كان قبلها، وهو يتحول بالتالي إلى تناقض في العلاقات، وفي المواقف من خلال استجابات مترددة بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الواقع الجديد.

(٨) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، دار الشرق، القاهرة ١٩٨٧، ص ٥١.

- ٢ -

وبالطبع لم يكن موت الأب (النُوخذا أو الطوّاش أو الإقطاعي أو شيخ القبيلة) موتاً نهائياً، وإنما كان الأمر استبدال موقع بموقع، استطاع معه الفرز الجديد ـ بالثروة ـ أن يشير إلى تفاوت طبقي مختلف نوعياً، يبرز فيه التاجر ـ عموماً ـ كبديل للأب القديم، وإن كانت سلطته هذه المرة اقتصادية بحتة، بينما صارت السلطة الاجتماعية تجد طريقها إلى الانفلات منه.

وقد اهتمت القصة القصيرة بابراز هذه التفاوت الطبقي عبر كثير من الجزئيات بعضها مرتبط بالبيئة التي يعبر من خلالها عن وجوده، خاصة من باب المقارنة، فقدمت أمينة بو شهاب في قصتها (هياج) صورة لحي الأثرياء نقيضة لصورة حي الصيادين، وقدم وليد الرجيب مقارنة بين كلب الفقراء المشرد وكلبة الأثرياء في قصته (ثم يقتل بعدها)[9] وقدم محمد عبد الملك صورة بليغة للكناس في قصته (عباس)[10] وهو يسير وحماره وعربة الأقذار من خلفه، مثل البصقة في وجه المدينة، رغم أنه يحافظ على نظافتها. وقد حاول أن يبني علاقة طيبة مع بنات الحارة، وهو معجب بمن سماها صاحبة السعادة، ويبالغ في حلمه، ويحزن لحزنها عندما تفقد عقدها الذهبي، ويمرض كلبها، وحين يجد العقد، يتمنى لو تبتسم، وتفرح، وتقفز كالسمكة من حوله تعانقه وتقبله على وجهه، لكن المحصلة كانت من خلال اللغة التي تفهمها: لقد تقدمت نحوه بوجوم، وناولته ورقة نقود.

أما الصورة التي يقدمها أمين صالح في قصته (الأشجار تزهو في الحي الهادىء)[11] فتركز على شكل الحي الثري من وجهة نظر فتاة فقيرة، وهي تعبر عنه بالرسم الذي يتابع إنفعالاتها تجاهه فهي ترسيم وردة في جوفها شمس تضحك وتتمشى في الحي الهادىء الذي تزهو فيه الأشجار، وتتناسل المحاكم، وحين تشعر برهبة أمام العمارات، تحاول أن ترسم مصعداً فرسمته على شكل عجلات سيارات متراكمة فوق بعضها. وفي الحي الهادىء رأت رجلاً فقيراً يعذب، لأنه سرق. ورأت آخر يترنح واضعاً كفه على قلبه، وفي مقابلته امرأة يجرها كلب جميل يرتدي فرواً فاخراً، يصعد فوق الرجل الفقير حين يموت ويتغوط عليه، فتنهره المرأة لأنه لم يختر مكاناً أنظف.

(٩) وليد الرجيب، تسقط نقطة، مصدر سابق، ص ٦٧.

(١٠) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، مصدر سابق، ص ٣٧.

(١١) أمين صالح، الفراشات، دار الغد، البحرين، ١٩٧٧، ص ٣١.

هـذه التناقضـات لا تملك أن تبقي الحي الهادىء هـادئاً، لأن النـاس يخرجـون من بيـوتهم محتجين، كـما فعلوا فـوق السفينة من قبل، ويعلنون موت الصـبر والخوف، ويـطالبون بحقوقهم، فيستعين الحي الهـادىء بالجنـود، ويسقط الفقراء ثم ينهضـون، وتسقط الـطفلة ثم تنهض، لـترسم شمسـاً تضحك داخل وردة، وتخبر أمها أنها رسمت وردة أخرى.

ويبدو أن إحساس الأطفال الحاد بالتفاوت ـ مع براءتهم ـ هو الذي جعل منهم شخصيات رئيسيـة في كثير من القصص التي تـدور حولـه. وتعتبر قصـة وليد الـرجيب (تواصـل)[١٢] نموذجاً ناجحاً لهذا النوع من القصص، استخـدم فيه المكـان بشكل واعٍ، كما استخدم بعض الأدوات. ومكان القصـة هو روضـة أطفال في ضحى يـوم خريفي، يـوحي ببدايـة العـام الدراسي، وببدايـة لقاء بـين مستويـات الأطفال، لأول مـرة خـارج بيوتهم. وهنـاك شخصيتان في القصـة، طفلة ثريـة، يدل على ذلك اسمها، وكيس المصاص الذي تحمله، وطفـل فقـير، يحلم بـدراجـة حمـراء، من أب سـافـر وهـو صغـير. ويـوظف الكاتب المكـان في القصـة من خـلال المسـافـة التي تفصـل بين الـطفلين، حين تبـدأ الطفلة في الاقـتراب، مـع تشكل جو الإلفة البريء، بالرغم من حـالة الاستغـراب التي تثور بينهما، حول أحلام الطفل، ومغامراته، وحول ممتلكـات الـطفلة من الألعاب، وهـذه الالفة تجعلهـا تزحف بجسـدها مقتربة منـه، حتى تكاد المسافة تنعـدم بينهما، لتنتهي القصـة والطفلة تضع يدها على كتف الطفل.

وتـوحي هذه القصـة بحلم تحطيم الفـوارق، كـما أوحت القصـة التي سبقتهـا بحلم الفعـل لتحقيق ذلـك، وهـو مـا أشـارت إليه قصص كثيرة عالجت مسـألة التفـاوت الـطبقي بوعي لدى العـديد من كتـاب المنطقـة، من بينهم على وجـه الخصـوص: محمد عبـد الملك، فوزيـة رشيـد، خلف أحمد خلف، عبـد الله خليفـة، إسـماعيـل فهـد إسـماعيـل، ليـلى العثـمان، سليمان الخليفي، محمـد علوان، وحسـين عـلي حسين. وكل قصصهم توحي ـ أيضاً ـ بـأن إمكانيـة الخروج من السيطرة الأبويـة صارت واردة بـالتحول الـذي حدث في نوعية هذه السيطرة وقدرتها على أن تمسك بالزمام.

وإذا كانت السيطرة على البيت هي المثال النموذجي، فـإن تسربها من بين يدي الأب يمكن أن يكون مثالاً على إمكانيات تحديهـا أو مقـاومتهـا. ويقـدم محمد عبـد الملك في قصتـه (السياج)[١٣] صورة لهذا التحدي الذي يجرح الـطبقة العليـا، جرحاً لا يندمل، بالرغم من السيطرة الظاهـرة التي تحاول أن تبديها.

العصا التي يحملها الأب تـوحي بسطوتـه، وصوتـه الذي يصف الـزمن بأنـه فاجـر عربيـد يوحي بحـالة الغضب التي وصـل إليها والتي تصـورها حـركته جيئـة وذهابـاً، بينما تقف زوجته، موضوع سيطرته، وجلة وحيدة، تضم ثوبها الـطويل إلى جسـدها الشحمي المترهـل، والحزن والكمد والحيرة في عينيها.

وغضب الأب له أسبابه: كان شـاب ـ ليس له أصـل ولا مـال ـ تقـدم يخطب ابنتـه وفـاتحتـه الأم، معلنـة أن الحب يربطهما، فهددها بالطلاق إذا أعادت السيرة، وفي ذهنه قناعة قديمة لا تتحـول: كيف يتجاور في هـذا الزمـان، الدم النقي بالفاسد، والكوخ بـالقصر، والظلمـة بالنـور؟ لقد ظـلا عبر أزمته متجاورين متباعدين، الأسياد للأسياد، والخدم للخـدم. الكـرام للكرام، والعبيـد للعبيد، أي زمن فـاجر يـرفع فيـه النـاس رؤوسهم دون خـوف؟ والحب. أي قـوة من خلق الشيطان تريد كل هذا؟ وكانت البنت قد هددت بالهرب مـع الشاب الذي تحبه، ولم تفعل، وتصـور الأب وهو يخـرج من حالة الخنوع التي عادت إليه، أن ابنته صانت عرضـه، وهي تطل عليه، فيفرح ويعلن موافقته، لكن البنت تفاجئـه وهي تجهش في البكاء: فات الأوان.

فـات الأوان على استمـرار السيـطرة لأن المجتمـع لم يعـد صغيراً يمكن أن يضبط، ولأن رياح التغيير هبت عليه من كل اتجاه، جاءت مـع الثروة فجاء الاتساع، والانفتـاح. جـاء الوافـدون يحملون ثقـافـة مختلفـة، أقـرب إلى ثقـافـة العصر وحياته. وخرج أبناء المجتمع من عزلتهم، للتعليم والسياحة والتجارة، فاحتكوا بمجتمعات مختلفة، ثقافاتها قوية ومغرية، فتأثروا بهـا، ودخلت المجتمع أدوات عصريـة جديـدة، حملت معها عادات جديدة وخلقت علاقات جـديدة، كـانت الثروة محركها الأساسي، لكنها كانت المحرك ـ الـدفعة الأولى، التي لا تملك السيطرة الكاملة على الاندفاع الذي يسـابق الزمن، فيهـز العلاقـات القديمـة، التي تبـدأ من داخـل البيت، ومن المرأة، أضعف العناصر فيه، ثم تمتد إلى كـل مجـال آخـر، وهي تحمـل معها الخير، كـما تحمـل الكثـير من الشرور التي رصدتها القصـة، بتفاصيـل متنوعـة، كانت في مجملهـا تقدم صورة كلية لما يحدث في المدينة المعاصرة، تتشكل من تجميـع الأجزاء.

وإذا كانت القصة القصيرة قد نـظرت إلى البيئة السـابقة ـ في الصحراء والقرية والمدينة القديمة ـ نظرة كليـة، فإن ضيق هـذه البيئة، كـان يمنح القصـة هذه الامكـانية، لكن تـوسع البيئة في المدينة الحديثة لم يعد يتيح تقديم صـورة كلية لهـا، وللعـلاقات داخلهـا، إلا من خلال الجـزئيات المتنوعـة التي

---

(١٢) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٥.

(١٣) محمد عبد الملك، السياج، مصدر سابق، ص ٦٥.

تـرتبط بجـزئيـات المكـان الكبـير، وبـأنـواع متعـددة من الشخصيات التي تشغل هذا المكان.

- ٣ -

ولعـل أبرز تغير داخل المجتمـع هو الـذي اتخذ مجـاله في واقـع المرأة، لأنـه أتاح لهـا الخـروج من المنـزل بعـد حصـار طويل، كما أتاح لهـا فرص التعليم والعمـل. وما يتبع ذلك من حـريـة في الاختيـار، وحـريـة في العـلاقـات، في إطـار الظروف المتاحة.

وتقـدم أسماء الأنصـارى صورة للتحـول الذي حـدث في اتجـاه تعليم المرأة في قصتهـا (سنـوات ضـائعـة)[١٤] وتستفيـد خلال رسم الصورة من توظيف المكان الأسري إلى حـد ما، ومن تغير العلاقات داخل الأسرة مع الزمن.

والسدرة التي تفتتح بها القصة لهـا دلالتها، فتحتهـا يعلن الحدثان الأسـاسيان في القصـة من ناحيـة، كما أنها تشـير إلى السيادة في الأسرة بما توحي به هذه الشجرة من صلابة.

في الحدث الأول، كانت السدرة تتمايل ظلالها على سـاحة البيت الكبـيرة، وكانت الأم والجـدة تفترشـان تحتهـا حصـيرة حديثة ـ تشير إلى الزمن الجديد، المتداخل مع الزمن القـديم ـ وهما تخيطان ثياب الصغار. في إطار هذه الصـورة، تدخـل الابنتان الصغيرتان فرحتين بالنجـاح في الشهادة الابتـدائية، متطلعتين إلى ما بعدها، لكن هذا الفـرح يتم اغتيالـه فوراً، حين تبلغـان بقـرار جدهمـا، إن تعليمهما سيتـوقف عند هـذا الحد.

وفي القصة تلتقي ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الصغيرات. وتركز القصة على عـلاقة الجيلين الأولـين بـالبنتين الصغـيرتين، رغم وجـود ذكور لا يخضعـون للحكم ذاته، وفتاة كبيرة، لم تلحق بفرصة التعليم الأولى.

وتكـون السلطة مطلقـة في يد الجـد، الذي يهب الجميـع احتراماً له عندما يدخـل ويأخـذ مجلسه في الصـدارة، ويأمـر بـاغلاق جهـاز التليفزيـون، وحين تبـدو أية مبـادرة للتمرد، يكبتهـا، ويقـوم الأب بتـوقيـع العقـاب عـلى الصغـيرة التي ترتكبها.

لكن الصغيرتين تمثلان جيل المستقبل، ولذلك تبذلان كل المحاولات الممكنة من أجل العودة إلى التعليم، من البكـاء، إلى التوسل، إلى التمرد برفض القيام بأعمال البيت إلى العزلة مع الكتب إلى الاستشارة. وخلال الزمن الذي يمضي، يغيب الجيل الكبير حينـما يلتحق الجد بخـالقه، وتسـافر الجـدة إلى الخارج للعلاج. وتحت السدرة ذاتها في صبيحـة يوم مشرق، كانت العائلة تفترش الأرض، والبيت ينعم بالهـدوء، والحمام يلتقط الحب عـلى مقـربـة من أهـل البيت، طـرح مـوضـوع العودة إلى التعليم، ولدهشة الجميع وافق الأب بكل سهولـة قائلاً أنه لا شيء يمنع ذلك.

لقـد غاب الجيـل الـذي ظـل يحكم من خـلال المـاضي، فـانفتح بـاب التعليم أمام المـرأة، وسجلت الكـاتبـات هـذا الانفتـاح، من خـلال قصص تتحـدث عن حق المرأة في أن تتعلم، وقصص تتخذ من مكان التعليم بيئة لها، في الداخل أو الخـارج. فكتبت د. زهرة المـالكي عن دراستها للطب في كثير من قصصها، وهي في قصة (الأم في الذاكرة)[١٥] تواجـه الـدراسة بفـرح. فالشمس مشرقـة والصباح جميـل، وأوراق الشجـر مع النسـمات النـديـة تعـزف لحنـاً يفيض بـالحـركـة والنشاط، وهي تمضي إلى كليتها ونفسها مشبعة بهـذه الألوان الجميلة النابضـة، وإحساس عذب يغمر مشاعرها بجمال هذا اليوم، لكن هذه الصورة تنتهي إلى صورة حزينة أمـام الموت الذي يواجهه طالب الطب والطبيب في كل وقت.

لكن التعليم ـ وخاصة في الخارج ـ لم يكن كله إيجابيـاً كما صورته القصـة، لأن في الخـارج مـا يكسر القيم التي ظلت المدينة تحتفظ بهـا. وفي قصته (شمـوس لا تنطفيء)[١٦] يشـير محمـد الماجـد إلى المأزق الـذي يمكن أن تقع فيـه المرأة حـين تخـرج لتتعلم في لندن. إن الحـوار يدور عـلى الهاتف، وفيـه عـرض زواج، يتبعه صمت من الـطرفـين يحس من خـلالـه الرجل المحب أن لهجتها تغيرت، فيكاد يطلق ضحكـة يجسم فيهـا سخريتـه من العـالم كله، لكن صـوتهـا يستـوقفـه وهي تسـأل: ترى مـاذا كنت تظنني أفعـل في لنـدن طـوال ثـلاث سنـوات؟ وحين يشـير إلى أنها كانت تـدرس تقول أن هنـاك أشياء أخرى، وتعني أنها كونت علاقات غرامية هناك. وحين تذكر كلماتها انطفأ المرح من عينيه.

ويمكن القول ن هذه تشكـل وجهة نـظر الرجـل فيما يجب أن يكون عليه سلوك المـرأة، أما المـرأة في المجتمع الجـديد، فإنها تريد حريتها المساويـة لحريـة الرجـل، والتي تسمح لهـا بـالتصرف حتى في عـلاقـاتهـا ضمن الشروط التي تختـارهـا بنفسهـا، مـا دامت استـطاعت، كـالـرجـل أن تتعلم، وأن تعمل. وهذه الحـرية تتحـول إلى ما يشبـه الأغنية عـلى شفاه الكاتبات، قد تعني شيئاً لهن مـع الوعي، وقـد لا تعني شيئاً حقيقيـاً في كثير من الأوقـات، لأنها تقفز عـلى الواقـع. وقـد

(١٤) أسماء الأنصاري، سنـوات ضـائعـة، الموسم الثقـافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٦، ص ٧٩.

(١٥) د. زهـرة المالكي، الأم في الـذاكـرة، الموسم الثقـافي، المجلس الأعلى لرعاية الشباب، قطر، ١٩٨٥، ص ١٠.

(١٦) محمد الماجد. الرحيل إلى مدن الفرح، دار الغد، البحرين، ١٩٧٧، ص ٦٩.

تشبعت قصص النساء بالحرية في استكمال التعليم، وفي اختيار العمل، وفي الحب، وفي اختيار الزوج، حتى أصبحت هذه الحرية تشكل أهم اهتمامات كاتبات القصة في الخليج العربي، بعضهن يتعامل مع هذه الحرية بوعي لها، ولحق المرأة فيها، في إطار بيئتها وبعضهن يردد مقولات غير مرتبطة بالبيئة، ولا تنبع من واقعها بحثاً عن تجاوز له.

ولعل أبلغ ما عبرت عنه القصة في موضوع حرية المرأة، هو ما يتعلق بحريتها في التصرف بذاتها وفي منح هذه الذات حين تريد. وفي قصة (الومض)[17]، تشير منيرة الفاضل إلى حرية المرأة في أن تكون للرجل الذي تحبه، وأن تمنحه جسدها عن رضى. لكن هذا المنح يكون مشروطاً بالرجل الذي يقدره، وهو أمر لا يتوفر في القصة، فمنذ البداية، لم يكن المكان يوحي بالالفة، والدخان يكاد يخنق المرأة. وهي تتذكر لقاءها بالرجل، في جلسة سرية، حاولت خلالها أن تصل بينه وبين ما تعرفه عنه، فأحست بالارتباك. ولكن الرجل، بالتدريج، أمسك بيدها بعفوية، ثم ظلت يده تمسك بها بعفوية صارت تشك فيها، وصارت تسمع منه كلام شعر، وتراه كثيراً وتحيط كفه بأصابعها، وصار قلبها يثب، والنهر يجري بداخلها، وتتفتق عند اللقاء به لحظات شفافة، تجعلها تستشف العالم من عينيه، ويكون الحب، ويكون القرار، وتكون المفاجأة: أن الرجل بعد أن امتلك المرأة يخشى من معادلة جديدة هي الارتباط الكبير، والمرأة كانت تحسب أنه فهم ذلك من قبل، وكان يمكن ـ أمام هذا الموقف ـ أن تفعل أي شيء، إلا أن تنخرط في البكاء أمامه ورغم هذا فعلت.

المرأة رغم كل هذه الحرية ما زالت تتحول إلى ضحية. وفي القصة نفسها صوت آخر لامرأة لا تسير بعفوية، ولكنها تخطط للايقاع بالرجال، ومع ذلك فهي تقع حين تورط نفسها، وتحس بالحمل.

إن القصة تصور حرية المرأة، ولكن هدفها النهائي هو أن تحذر، لأن المجتمع من وجهة نظرها، لم يصل حداً من النضج يتحمل فيها المسؤولية طرفا المعادلة في العلاقة، وهو أمر فيه إدانة للرجل، الذي ما زال يحمل في داخله أفكار زمن ماض رغم ظاهره الذي يوحي بأفكار العصر. وهذا التحذير أكدت عليه الكتابة في كثير من قصصها، وحملت المرأة، بطلة هذه القصص، مسؤولية ما يحدث لها، إذا لم تكن واعية لما يحدث، لكنها ظلت مصرة على حرية المرأة في أن تحب بشكل واع، وجريء عبرت عنه في قصة (نحن نسرق الحب) حين دعت الرجل أن يضمها إليه، أمام الشاطىء، وأمام العيون التي كانت تتابع حركاتها في انتباه جريء.

لكن المرأة بالرغم مما حصلت عليه من تعليم وعمل وحرية في الحركة، لم تملك بعد حريتها الكاملة في مجتمع ما زال يحافظ في جزء منه ـ هو جزء يملك سلطة المنح ـ على ما ورثه من مجتمع سابق لم تزل تأثيراته بعد.

إنها في قصة كلثم جبر (الزيارة)[18]، تحب، ولكن والدها يمنع هذا الحب من الوصول إلى نهايته، بكلمة حاسمة. إن الرجل هو الذي ينتظر بقلق في هذه القصة، ونظراته تتسمر على الساعة المعلقة بالحائط، وخطوات قدميه تقرع الصالون، ويفتح زر القميص إحساساً بالحر، رغم البرد، والمرأة تستجيب وتحضر، وتتحدث بثبات وتحب، وتتفق مع من تحبه على كل شيء. لكن كلمة والدها كانت حاسمة بالرفض.

وليس هذا هو الاحباط الوحيد الذي يمكن أن يواجه المرأة من خلال تناقضات الظاهر والباطن في المجتمع، فإذا كان الوالد يحسم، فإن الرجل ذاته قد يخدع، كما أن المرأة ذاتها قد تذوي، قبل أن تجد الرجل الذي يقول لها كلمة حب. وقد صورته فوزية رشيد مثل هذه المرأة في قصتها (وحشة الأقبية)[19]، وهي تتحدث عن امرأة مضى بها العمر، والعيون تضحك من وحدتها، والوحدة تشدها إلى عروق الحائط الكبير، ثم تغرس نفسها في الظلام، فتفقد لونها، وتتبخر ذاتها كالوحل المنغرس في التراب تحت سياط شمس لاهبة، والبرد ينزرع في جلدها، ويرحل إلى الأعمال، فتبدو السماء أكثر قتامة، وهي تتسمع إلى ما يجري في غرفة أخيها من حب، وتتذكر من مروا بحياتها، فتحس بأعوامها تتهشم، ثم ببصقة وشتيمة، وصفعة قوية فوق الصدغ من أخيها الذي اكتشف وقاحتها.

وهو نفس الواقع الذي تصوره منيرة الفاضل في قصتها (تداخل الأزمنة المعتمة)[20] عن امرأة تقدم بها العمر، ومنعت من العمل، وحاصرها الاحساس بالوحدة، فحاولت التنفيس عن نفسها بالسعادة السرية، حتى خاف أخوها أن تكون آذت نفسها.

وحتى حين تكون المرأة زوجة فإن التضحيات المطلوبة منها تكون كبيرة، ورغم أنها تعمل في قصة نورة آل سعد (الحلم والانتظار)[21] ورغم أنها موهوبة، إلا أنها لا تجد تقديراً

---

(17) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٧.

(18) كلثم جبر، الزيارة، مجلة الدوحة، قطر، ابريل ١٩٧٩.

(19) فوزية رشيد، مرايا الظل والفرح، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٣، ص ٥٦.

(20) منيرة الفاضل، الريمورا، مصدر سابق، ص ١٣٧.

(21) نورة آل سعد، الحلم والانتظار، مجلة الدوحة، قطر، نوفمبر ١٩٨١.

لجهدها ولا لإبداعها في الرسم من زوجها. أما في المنزل، فإنها تنسى نفسها وهي تهتم بمن فيه. وفي قصة لطيفة إبراهيم السالم (الزحف الأبيض)[٢٢]، اكتشفت أن الشيب أخذ يزحف إلى رأسها دون أن تحس به، فانشغلت عن أبنائها لحظة، ثم عادت تنسى نفسها وتهتم بهم.

لقد حققت المرأة في حياتها الجديدة خطوات إيجابية لا شك فيها، لكن الحرية التي تطالب بها ما زالت تصطدم بسور عال من التقاليد، ومن غياب الوعي، لديها ولدى المجتمع، يحتاج إلى مزيد من الانجاز حتى يختفي، وهو إنجاز تقف مع تحقيقه كل الأقلام الواعية، وهي تساند المرأة حيت تتقدم، وتحذرها حين تهتز بها الطريق.

- ٤ -

وهناك جديد آخر في المجتمع، نال حظاً من اهتمام القصة القصيرة بسبب تداخله في حياة المدينة الجديدة بكثافة وهو وجود الوافدين.

وبالرغم من أن بعض القصص تنظر إلى هذا العنصر الجديد، كعنصر بغيض في بعض الاشارات العابرة، باعتباره جاء ينافس الناس في رزقهم، إلا أن هذه القصص غالباً ما تخصص حين تنظر بكراهية، فتوجه هذه النظرة إلى الأجنبي الذي يتمتع بامتيازات لا يحصل عليها المواطن، فتنمو عاطفة حقد في اتجاهه، تتحول في قصة عبد الحميد أحمد (عطش النخيل)[٢٣] إلى عدوان انفعالي ليس له مبرر منطقي، سوى تهمة اللامبالاة التي جعلت هذا الأجنبي يصدم طفلة بسيارته. لكن القصة لا تعتمد هذا التبرير، وإنما يتضافر الاحساس بالقهر، والجو الخانق الذي يكتم الانفاس، والاحساس بالحرمان أمام البيوت الجميلة، والسيارات المكيفة الفارهة يتضافر كل ذلك ليوصل بطل القصة إلى لحظة الانفعال الذي يقود إلى الفعل التنفيسي، حتى وإن أعتبره صاحبه جولة أولى.

لكن معظم القصص التي عالجت موضوع الوافدين، نظرت إليه نظرة موضوعية واختارت منهم شريحة واحدة هي تلك الشريحة التي جاءت من أجل العمل - حتى وهي تحلم - فدخلت زحمة المدينة - الوحش، لتنسحق داخلها في غالب الأحيان.

وفي نظرة إيجابية، يسجل سليمان الخليفي في قصته (تزوجت)[٢٤]، أثر الوافدين في النوعية، داخل مجتمع النساء

(٢٢) لطيفة ابراهيم السالم، الزحف الأبيض، نادي القصة السعودي، الرياض ١٩٨٢، ص ٢٩.
(٢٣) عبد الحميد أحمد، السباحة في عيني خليج يتوحش، مصدر سابق، ص ٢١.
(٢٤) سليمان الخليفي، هدامة، مصدر سابق، ص ٣٣.

حين خلق إلفة بين المرأة الوافدة التي تزوجت من مواطن، والنساء الأخريات، وهي ألفة تبعث الدهشة، وانتهت إلى التفاهم والاحساس بأن الوطن واحد

وصورت ليلى العثمان هذه النظرة الايجابية في قصتها (ينفصل الوطن..... تنفصل الطريق)[٢٥]، من خلال شوق الفتاة إلى ركوب الباص، والاتجاه إلى حولي حيث الزحمة والضجة بدلاً من الهدوء الذي يسود حيها، والسيارة الفارهة التي توصلها. وقد عقدت الكاتبة مقارنة بين الجوين: الباص الحار الذي لا تسمح له السيارة بأن يتحرك، والبنات اللواتي يتقافزن، والأخرى التي تستقبلها الهندية لتحمل عنها حقيبتها، والسباق غير المتكافىء بين السيارة والباص، والهدوء في حي، والحياة العامرة في حي آخر، والأكل المتواضع في مكان، والأكل الشهي الذي يسد النفس في المكان الآخر، والحلم الغريب الذي تعيشه الفتاة الثرية: أن تركب الباص مثل بنات حولي، وهو حلم ينكمش له وجه أمها، وإن كان يقدم الايحاء بأن انفصال الطريق لا يفصل الوطن.

ويعود سليمان الخليفي ليؤكد المعاناة التي يتعرض لها الوافد حتى يصل، في قصته (تأشيرة دخول)[٢٦] ومع ذلك، فإن التأشيرة لا تحقق غرضها، لأن الوافد يعيش في غرفة متواضعة، تزدحم بسكانها ويتعب من أجل الحصول على عمل، لكن كل محاولاته تكون فاشلة، وهذه التأشيره لا تحقق غرضها أيضاً في قصة ليلى العثمان (بعض الأشياء لا تنتظر)[٢٧] عندما يتم الحصول على التأشيرة من أجل زيارة مريض، لكنه يموت قبل أن تصل.

وعندما يكون الوصول دون تأشيرة، كما في قصة وليد الرجيب (تسقط نقطة)[٢٨] فإن المخاطر تكون كبيرة قد تصل إلى خطر الموت أو السجن. وحتى عند النجاح في التسلل عبر البحر، فإن عدم وجود التأشيرة - يجبر من يتسلل على القبول بأدنى الأعمال (وبأدنى الأجور أيضاً) كما أوضحت قصة الكاتب المكملة (تسقط طق)[٢٩].

أما الوافد الذي استطاع الوصول بطريقة مشروعة، وحصل على العمل، فإن حياته غالباً ما تتحول إلى معاناة، لا تحقق الكثير من الأحلام التي جاء من أجلها. فالصعيدي

(٢٥) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، مصدر سابق، ص ٤١.
(٢٦) سليمان الخليفي، المجموعة الثانية، مطابع اليقظة، الكويت، ١٩٧٨، ص ٥٧.
(٢٧) ليلى العثمان، الحب له صور، مصدر سابق، ص ١٣.
(٢٨) وليد الرجيب، تسقط نقطة، مصدر سابق ص ٨٥.
(٢٩) المصدر السابق ص ٩٣.

في قصة جار الله الحميد (إيقاعات صامتة وأسئلة)[٣٠]. . يحلم بالعودة إلى بلده، بعد أن أصبح متعباً وكأن وحوش الاسمنت انهالت عليه ضرباً بالعصي والأعمدة والمسامير. وهو يموت بالوحشة، ولا يستطيع النوم دون كوابيس، لأنه يختنق من الأثل الرمادي وهجمات الغبار اليومية. وكان حلمه مرتبطاً بنقود يعدها ويستدعي الصعيد، قبل أن يطل من النافذة رجل يدعوه إلى المخفر، لأنه متهم بالاختلاس.

وتقع المأساة في قصة وليد الرجيب (الضريبة)[٣١]، عن طريق آخر، فبطل القصة لا يكسب ما يكفي مصاريف عائلته، فيؤجر إحدى غرفتي الشقة التي يسكنها لاثنين من العزاب، وفي وجود الأبناء في غرفة نومه، يحرم من حقه الشرعي مع زوجته، فيقرر أن يعطي أبناءه مخدراً، يدمنون عليه، ثم تكشف سرقته للمخدر من صيدلية المستشفى الذي يعمل فيه، ويكون هناك عزبان في الغرفة المجاورة، وامرأة تحترق حرماناً وأولاد اعتادوا على المخدر، وايجار يتراكم، ومأساة لا يبدو لها حل.

وإذا كانت الظروف العامة هي التي خلقت المأساة لدى أبطال القصص السابقة، فإن ظروفاً خاصة قد تفعل، حين يتحول الأمر إلى نوع من استباحة القوي للضعيف، وفي قصتها (خلف الجدرا)[٣٢] صورت منيرة الفاضل نموذجاً لهذه الحالة، حين تغري امرأة حارس العمارة، لكنه وحده يقع في قبضة الشرطة، فلا يصدق أحد أنها هي التي بدأت الأمر. وتقدم القصة صورتين متناقضتين، فالرجل ينام شبه عار في عشة على السطح، والبرودة تخترق جسده، وهو لم ير جسد امرأة من قبل إلا في الصور المعلقة على جدران العشة، وهي كان فستانها شفافاً، وجسدها يتلوى، وحرارة أنفاسها تبعث الدفء، ولم تكن تخجل، ودفعت نفسها في أحضانه. والشرطة تتهمه بالكذب، وتهدد بمعاقبته على هذه التهمة أيضاً، وتقول: هذا جزاؤنا لأننا نؤوي أمثالكم. . . . حيوانات. والبرودة تعود إلى الرجل في الزنزانة، مع صدور الحكم بسجنه خمس سنوات، وترحيله إلى بلاده بعدها، مع أنها كانت المرة الأولى، له ولها، ولم تقل القصة ما الذي أوصل ذلك الى الشرطة.

هذا النوع من اغتصاب المرأة للرجل، على غرابته، يشير إلى السطوة، فالوافد لا يستطيع أن يرفض طلب امرأة تراوده عن نفسه خوفاً، حتى وإن أوقعه القبول في مشكلة أعمق، لأن غياب المشكلة ـ إضافة إلى حضور الرغبة أو استحضارها في القصة السابقة ـ يكون ممكناً، وهو ما صورته قصة محمد العجمي (الأرصفة المهجورة) التي أرادت المرأة أن تنفس فيها عن شبق يحاصرها، فلم تجد من هو آمن من السائق، ولكنها وجدت ابنة خالتها ـ التي تتظاهر بالعفة ـ سبقتها إليه.

والأمر نفسه يحدث مع السائق في قصة سليمان الخليفي (يأكلون على سفرة ساخنة)[٣٣] كما يحدث عكسه أيضاً، فهذه القصة التي تروي من الذاكرة، تكشف أن البنت الصغيرة وجدت أباها مع الخادمة، مثلما وجدت أمها مع السائق.

والخادمة تتعرض للاعتداء أيضاً في قصة إسماعيل فهد إسماعيل (منى ـ ١٣)[٣٤]. وحين يحاول الزوج معها، وترفض، تضطهدها المرأة فتهرب. لكن الخادمة في قصة أمين صالح (النافذة)[٣٥] تقاوم، وتجد في الطبيعة سنداً حين تتوحد معها. إنها تفهم أن السيد يأمرها بأن تكنس الغرفة مرة أخرى وهي نظيفة، لأن هذا مجرد عذر لكي يتطلع إلى جسمها الجميل. وحين يخرج، تفتح النافذة لتصافح الهواء الذي يستقبلها بضحكة عذبة، وتطير معه، ليأخذها إلى مكان تزهو فيه الألوان وتومض، وتحدث انعكاسات في الجدول، حين الماء نقي وشفاف والنساء تستجم، والرجال يقطفون ثمار الأشجار، والأطفال يمرحون على العشب. إنها الحرية التي تحلم بها المرأة، في جو نقي، كالطبيعة النقية، لا اضطهاد فيه، وهو حلم يجعلها واثقة من تغيير ما يحدث.

هذا التغيير هو الذي تحلم به المرأة، كما يحلم به العامل والمدرس والموظف ممن تحدثت القصة الخليجية عنهم، وهو تغيير تقف في وجهه عقبات تشبه تطلعات السيد، لكنها لا تقتل الأمل، وإن كانت في كثير من الأوقات تشوه صورة الانسان، من خلال شرور جديدة دخلت المدينة، هي أكثر ما ركزت عليه القصة القصيرة، حتى توصلت إلى أن تصف المدينة بأنها وحش.

الحرمان المادي أو المعنوي يقود إلى كثير من الشرور، وهو حرمان يحس به الانسان عادة تجاه ما يملكه غيره. فيقدم على بعض الأعمال التي تعتبر في القانون أو العرف السائد، نوعاً من التحدي، مثل السرقة التي اتهم الصعيدي بها في قصة (إيقاعات صامتة وأسئلة)، وهي أبسط أنواع السرقة. لأن هناك أنواعاً تتمثل في الانتهازية والاستغلال، بعد أن دخلا عالم المدينة بقوة، وفي قصته (خمارة الجرذان)[٣٦] يتحدث محمد عبد الملك عن مهنة جديدة دخلت المدينة الحديثة، هي مهنة المقاول، الذي يستغل عرق العمال ليكسب، ونسمع في

(٣٠) جار الله الحميد، وجوه كثيرة أولها مريم، نادي القصة السعودي، الرياض، ١٩٨٥، ص ١٧.

(٣١) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٥٣.

(٣٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ١٢٧.

(٣٣) سليمان الخليفي، هدامة، ص ٥.

(٣٤) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٦٣.

(٣٥) أمين صالح، الفراشات، ص ٣٦.

(٣٦) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، ص ١٠٩.

القصة أحد العمال يقول: اقطعوا الضحك. عملنا اليوم في الشمس كالبهائم، وحفرنا بعمق ستة أقدام، أرضاً طولها خمسون قدماً، ولاحقنا الأرض والسراب حتى الرمق الأخير. في المساء سقطنا كالموتى، وسقطت الآلات الحديدية من أيدينا. في المساء، أعطونا سبعمائة فلس، يسقط المقاولون! لقد امتصوا دماء العمال بجدارة! وقد عبر طالب الرفاعي عن كثير من مشاكل العمال مع المقاولين، أو مع العمل الصعب ذاته في قصصه.

وحين يخشى العامل أو الموظف على مصدر رزقه، فإنه قد يلجأ إلى تملق صاحب العمل أو رئيسه، الذي يقوم غالباً باستغلال منصبه. ومحمد العجمي في قصته (حدث في موقف مماثل)(٣٧)، يرفض هذا الاستغلال للمنصب في توزيع بيوت ذوي الدخل المحدود، ويجعل بطل قصته يستقيل، رفضاً لاعطاء الأولوية لمن لا يستحقها، مما يتسبب في موت الأطفال، أما عبده خال، فيقدم في قصته (الساعة)(٣٨) صورة للادارة السيئة التي تخلق جواً من النفاق. فعندما رحل المدير العام، وأسندت الادارة إلى شخص جديد، تكيف جميع الموظفين مع أسلوبه، الذي طلب من كل الموظفين أن يخلعوا ساعاتهم، لتبقى الساعة الحائطية وحدها مقياساً للزمن، وصار الموظفون ـ الذين لا عمل لهم ـ يتسلون بمراجعة الأوراق في سلة المهملات حتى أحسوا بأن رائحة الموت تشع في المكان.

ويبلغ سوء استغلال المنصب حدوداً كبيرة في بعض القصص، يستفيد منها صاحب المنصب، ويتنازل من ينافقه عن الكثير من كرامته أو شرفه.

وحيث لا يتوفر العمل المناسب، فان المدينة توفر لشخوصها أعمالاً مذلة، تبدأ بالتسول، وتنتهي بالدعارة، وفي قصته (خديجة)(٣٩) يتابع محمد عبد الملك تحول فتاة بريئة إلى الدعارة، بتأثير البيئة التي تعيش فيها، فالفتاة تسكن فوق مقهى يضج بالزبائن ليلاً، وفي الصباح تنتظر الطالب في زاوية المقهى، وابتسامتها البريئة تغطي سحابة الحزن والكآبة على أطراف وجهها، وهي تعترف له بأن بيتها ليس مناسباً، لأن الناس يدخلون ويخرجون منه. وهي متهمة بأنها زانية كأمها، ولكنها جميلة وحولها من يستعجل أن تكبر. وما تكاد تفعل، حتى يراها الطالب في المساء، وهي ترتدي فستان سهرة، مسرحة الشعر، تبدو أكثر جمالاً وجاذبية، وتفتح لها أمها الباب الخلفي للسيارة، فيسقط كوب الشاي الأحمر من يد الشاب. لقد كبرت الفتاة ولم تعد تلهو في الشارع.

وهذه المهنة، كثيراً ما توحي بوجود الخيانة، أو الشك فيها، لأن المهنة تحتاج إلى طرف ثان هو الرجل. كما أنها قد تولد بسبب الاهمال، أو الحرمان العاطفي، الذي يخلق الكثير من المآسي ويوصل إلى كثير من مظاهر الشذوذ(٤٠).

في قصة (الاقتراب من الحدود المحرقة)(٤١)، يقدم اسماعيل فهد اسماعيل صورة عن الحرمان الجنسي داخل سوق الخضار، تركز على شخصيتين متناضتين: امرأة جميلة وثرية، وحمّال فقير، هي تضع النقود في محفظتها متداخلة ببعضها، مختلطة معدومة المعالم، وهو يعرف أن كل شيء غال، إلا أجرة الحمال، وهي حين تعاكَس في السوق، تدعوه إلى أن يقف خلفها ليحميها، وهو لم يسبق له أن لامس جسد امرأة، فصارت الملامسات الخفيفة وسط انشغالها، تولد فيه إحساساً من تآخ آخاذ، خلقه هذا الاقتراب من اللحم السري، الذي ولد من خلال نوع من التقاء مصلحة مؤقتة.

ولأن الاقتراب لا يكون ميسراً باستمرار، فان الجنس المثلي يحدث بين المدرسات في (الأقفاص واللغة المشتركة) وبين الرجل والطفل في قصة منيرة الفاضل (النار)(٤٢)، من خلال الخداع الذي يقع فيه طفل مهمل من والديه.

والد الطفل يصرف ماله على الخمرة، وهي إحدى شرور المدينة التي تحدثت عنها القصة القصيرة إلى حد كبير، حين تكون بيئتها في المدينة الحديثة، أو في الخارج والخمرة في قصص محمد الماجد مثلاً هروب من الواقع. ان الشاب، في قصة (بكاء صامت في ليل طويل)(٤٣) يحس بأنه لا شيء في الليل سوى قسوة التمزق التي تطحن الخيوط المهترئة لجروح صدره، فلا يجد مهرباً من هذه القسوة، إلا في الخمرة، بينما قد يهرب غيره إلى القمار الذي تحول إلى نوع من الداء المنتشر، تعالجه فوزية رشيد في قصتها (لعنة ليلة الجمعة)(٤٤) حين يجتمع الناس، ليقتل كل وقته، والمرأة تتمنى جلسة دون أوراق اللعب، وما يدور خلالها من لعب بالأقدام تجعله الخمرة جريئاً، فتحس المرأة بالوحدة ولا تعود تفهم ما يدور

---

(٣٧) محمد العجمي، الشرخ، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٢، ص ٦٥.

(٣٨) عبده خال، حوار على بوابة الأرض، نادي جازان الأدبي، جدة ١٩٨٧، ص ٧٩.

(٣٩) محمد عبد الملك، موت صاحب العربة، ص ٩١.

(٤٠) يمكن التعرف على بعض التفصيلات في هذا الموضوع بمراجعة كتاب الباحث (الصوت الثاني في القصة الكويتية) دار كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٥.

(٤١) اسماعيل فهد اسماعيل، الأقفاص واللغة المشتركة، ص ٤٣.

(٤٢) منيرة الفاضل، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٤٣) محمد الماجد، مقاطع من سيمفونية حزينة، مطبعة حكومة الكويت (؟) ص ٣.

(٤٤) فوزية رشيد، مصدر سابق، ص ٤٩.

من حديث، حتى وهي تشارك في الضحك الذي يتحول إلى نشيج، يملأها بشيء جديد «تود» معه أن تبصق فوق كل ما حولها، لتقرر في الجمعة الأخرى ألا يكون أحد، أو ألا تكون موجودة.

إن المدينة تبدو في القصص التي تتحدث عنها وكأنها كلها شرور وأمراض ومهن مريضة غالباً ما تدعو القصص إلى مقاومتها. وحتى أدوات العصر تتحول - في غياب الوعي - إلى أدوات شريرة، فالتلفزيون في قصة وليد الرجيب (اللعبة)(٤٥) يجعل الطفل يقتل أخاه. والفيديو في قصة علياء عبد الله (الحصار المر)(٤٦) يعلم الشباب أن يقوموا بلعبة تكون محصلتها إحباطاً وخيبة أمل لبعض الناس، وموتاً لبعضهم الآخر، ولأبطال اللعبة المسلية أنفسهم، الذين قاموا بها في غياب رعاية الآباء المشغولين بالصفقات التجارية. أما السيارات فهي تقتل الناس في الشوارع في كثير من القصص.

وتكاد هذه القصص توحي بكراهية للمدينة، بما تعيشه من تناقضات، ولأن أحداً فيها لا يهتم بأحد، حتى تبدو المدينة ميتة بمن فيها في قصة عبد القادر عقيل (المسافة)(٤٧) فبالرغم من الحركة السريعة التي تدور فيها، يكون الناس مشغولين دون شغل، ولا يجد المساعدة من يطلبها، ولا تقف سيارة لمن يستنجد بها، ويصبح الوادي أسود صامتاً يغمره سكون تام. بعد أن كان مكاناً جميلاً واسعاً مغطى باللون الأخضر، يدخل فيه الناس بالدور، ويقومون بالعمليات الآلية نفسها.

لكن هذه الكراهية ترفض البديل في الغربة، فكل قصص الغربة، خاصة في أوروبا، تنتهي بالعودة ومهما بنيت فيها من علاقات، فانها تبقى مجرد ذكريات سعيدة، لكنها لا تكون حياة. وحتى حين تستطيع الغربة أن تخلق نوعاً من الإلفة، فان الموت يلغي هذه العلاقة، كما يحدث في قصة وداد الكواري (ليلى)(٤٨) التي ترتبط فيها المرأة بفتاة صغيرة التقت بها في أحدى حدائق لندن، حيث كانت تعالج من أجل الانجاب، ثم اكتشفت أن الفتاة كانت مريضة، وحين رحلت بالموت، كان رحيلها خنجراً حاداً انغرس في قلب المرأة، لكنها عوضته بطفلة أنجبتها من زوجها، من بيئتها هي.

المدينة بذاتها ليست مرفوضة، لكن الطارىء فيها هو المرفوض، وفقدان الأصالة هو المرفوض، والشرور التي يخلقها المال هي المرفوضة، ويلخص عاشق الهذال كل هذا في قصة (بساط الفقر)(٤٩) من وجهة نظر امرأة تحس بالوحدة، لأن زوجها الثري مشغول بأعماله وصفقاته وسفراته الكثيرة إلى الخارج، تتسلى بدعوة النساء إلى منزلها الذي تخدمها فيه دلالة فقيرة، تحسد ثروتها، وتحاول أن تكسب منها، بأن تقوم بدور الجاسوسة على صديقات المرأة فتعرف ما يدور في صدورهن ضدها.

حين تسأل المرأة الدلالة عما تريد، تفاجأ بأنها تطلب جهاز فيديو، وفي سريرها ترتمي المرأة، وتسلم نفسها لنوبة حادة من البكاء، ثم تهدأ، ويسرح خيالها متقهقراً إلى الأيام الماضية، في الحارة الشعبية الصميمة، بين الجيرة الأخيار الذين كانوا يمثلون الأصالة الحقة، وكانت حياتهم سهلة، هنيئة يسودها الحب، كأسرة واحدة.

هذه الصورة القديمة تذكرها بزوجها الذي يغيب كثيراً، والذي تستغرب الدلالة كيف يستطيع أن يفارقها، فيجن جنونها، وتخرج وهي تنادي الخادمة الغريبة والسائق الغريب والطباخ الغريب، وابنها ببيجامته الحريرية، وكلهم يسأل ماذا تأمر. وكان الأمر عودة إلى الماضي: انقلوا الفيديو إلى بيت الدلالة مع أشرطته. وبيعوا الثاني. وعلى الولد أن يرجع إلى المدرسة، وعليهم أن يبلغوا الدلالة بأنها لا تريد رؤيتها مرة أخرى.

هل العودة إلى الفقر هو ما تريده القصة القصيرة من المدينة الحديثة، أم ما ينقص هذه المدينة هو الذي تريده؟

تجيب ليلى العثمان في قصتها (المدينة الحلم)(٥٠) على هذا السؤال، حين تطرح صورتين لمدينتين بينهما خلاف، في الأولى كان البيت هادئاً، ودفنوه الآن تحت هياكل الأبنية الحديثة المترفة، فنهبوا الحكايات المرشوشة على الجدران، وأحرقوا بقايا البخور الذي كان يفوح في ليالي الأعراس. كانت هذه المدينة الأولى هادئة، موغلة في أحلامها، يستطيع الانسان أن يخلع حذاءه فيها، وأن يمشي عاري القدمين، فيلامس العشب الناعم النظيف والتربة الرطبة. أما المدينة الثانية فينفجر نهر الزمن فيها في لحظة، لأن حياتها صخب، مغرية، بينما تبدو المدينة الأخرى موحشة بصمتها لا فرصة لانبثاق النور بين جنباتها، إنهما مدينتان تختلفان بين الهدوء

---

(٤٥) وليد الرجيب، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٤٦) علياء عبد الله، الحصاد المر، الموسم الثقافي ١٩٨٦، مصدر سابق، ص ٦١.

(٤٧) عبد القادر عقيل، مصدر سابق، ص ٩٠.

(٤٨) وداد الكواري، ليلى، ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة، إدارة الثقافة والفنون، وزارة الاعلام، قطر، ١٩٨٣، ص ١٩.

(٤٩) عاشق الهذال، الكلب والحضارة، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٣، ص ١٠١.

(٥٠) ليلى العثمان، فتحية تختار موتها، ص ٨٥.

والصخب والسلام والحروب، والأحلام والمتع، والحرية والقيود، والجهال والغدر، واحدة أمينة ومملة والأخرى مرعبة وصاخبة، فاين يقع الاختيار؟

أنه لا يكون لأي من المدينتين، ولكنه يكون بمدينة جديدة، أجمل ما فيهما، وتلغي ما هو سيء. إنها المدينة الحلم، التي يسعى الأب جاهداً لتغيير الواقع من أجل أن يصل إليها، وكل ما كتبته القصص من حنين إلى الماضي، ببعض ملامحه، ومن نقد للحاضر، ببعض ملامحه، يصب في محاولة لرسم المدينة التي يحلم الانسان بأن يعيش فيها سعيداً آمناً يستمتع بحياته وهو يعيشها بحرية ووعي، وإعلاء للانسان ذاته في علاقته مع الانسان، وفي علاقته مع البيئة التي يبني فوقها مدينته الجديدة.

تعقيب على بحث (البيئة في القصة الخليجية)

بقلم: اسماعيل فهد اسماعيل

القصة القصيرة ـ بالحد الأدنى من القيمة الفنية المتعارف عليها ـ فن صعب المراس يحتاج إلى دراية وموهبة متميزتين.

والقصة ـ بجانبها الآخر ـ كيان معنوي حي متنام، مقتطع من جسد أم نابض لبيئة اجتماعية معينة، ليحتل حيزاً خاصاً في الزمان والمكان.

وإن كان الأدب عامة ومن ضمنه القصة القصيرة ليس سوى انعكاس للواقع (البيئة) فإنه انعكاس بعيد كل البعد عن التطابق الفوتوغرافي مع الواقع المأخوذ عنه، فالواقع الفعلي محكوم بقانون الصدفة والضرورة، في حين أن الواقع الفني محكوم بالضرورة الفنية وحدها.

والشيء الأهم أن هذا الانعكاس الحي يصدر عن الواقع ليعود إليه بصيغة إبداعية تهدف إلى التأثير فيه بمحاولة لتغييره، من هنا تتكشف طبيعة العلاقة التأثيرية (الديالكتيكية) المتبادلة ما بين الواقع (البيئة) الأصل، والانعكاسة الصادرة عنه (الأدب/ القصة).

والقصة باختصار يجب أن تحمل إضافتين: الأولى خاصة بالوعي، وتتمثل في تعميق فهمنا للواقع الذي نتعامل معه، والثانية فنية، وتتمثل في فرادتها كانطباع إبداعي في الذاكرة.

* * *

ما مر ذكره لا يعدو كونه مقولات نقدية متداولة تواردت إلى الذهن مع القراءة الثانية للدراسة الأدبية المقدمة من الأستاذ/ وليد أبو بكر (البيئة في القصة الخليجية)(*).

(*) للأستاذ وليد أبو بكر مساهماته المتعددة في الرواية والشعر والمسرحية، إضافة إلى كتبه النقدية.

ففي القراءة الأولى وفق كاتبها ـ بأسلوبه السهل الممتنع ـ لأن يضع حاسة الناقد لدي جانباً، ليمتعني كما لو كنت أقرأ رواية مشوقة، دون أن يغفل جانب المنهج الأكاديمي الخاص به، الذي اعتمده أسلوباً لعرض الجهد الكبير المبذول في دراسته المذكورة.

فإذا أخذنا بنظر الاعتبار الفترة الزمنية الممتدة ما بين يوم تكليفه من جانب اللجنة المشرفة على ندوة القصة بكتابة البحث ويوم تسليمه الدراسة ككتاب مخطوط ـ وهي قياسية ـ فلا بد لنا والحالة هذه أن نؤكد على قدرته كناقد واعٍ وجاد في الوقت نفسه.

المقدمة النظرية الخاصة بالبيئة في القصة جهد مخلص وهادف يسد فراغاً حساساً تعاني منه مكتبتنا العربية عامة، والخليجية خاصة.

المنهج الأكاديمي في عرض الدراسة ـ بأسلوب التبويب المتبع ـ يجنبنا التشتت، ويحصر الأفكار ضمن أطر واضحة، إضافة إلى كونه يفصح عن منهج منضبط يمنح إمكانية الأخذ به مستقبلاً بقصد الاستكمال والإضافة.

* * *

في القراءة الثانية ـ وهي متأنية أكثر ـ تواردت أسئلة محددة ضمن أطر المقولات النقدية مارة الذكر.

مفهوم البيئة في القصة ـ كما أفاد الباحث منذ الأسطر الأولى لمقدمته النظرية (مفهوم خاص يتسع كثيراً عن مفهوم البيئة الطبيعية، لأنه مفهوم ثقافي، لا يكتفي بمجموعة الظروف الطبيعية التي تحيط بالإنسان، وإنما يضيف إلى ذلك مجموعة الظروف الاجتماعية التي تتعلق بشخصية الإنسان من

ناحية، والتي تحيط به وتؤثر في حياته، فتصنع أحداث هذه الحياة داخل القصة من ناحية أخرى).

الدراسة - في اتساقها - تصنّف البيئة مكانياً إلى: بيئة صحراوية، بيئة بحرية، بيئة قروية، بيئة مدنية، ثم تعود لتستعرض قصص كتاب الخليج حسب اقترابها من هذه البيئة أو تلك، أو تسعى جاهدة للكشف عن مدى انعكاس هذه البيئة عبر هذه القصة أو تلك.

المنهج - من الناحية النظرية - لا اعتراض عليه، الاعتراض يتعلق بالجانب التطبيقي ممثلاً في منحيين. الأول: محدودية البحث في طبيعة الانعكاس، إذ أن المكان - بمكوناته الوصفية والسببية - أخذ على الدارس الجانب الأوفر من اهتمامه، أما المنحى الثاني فيتعلق بعدم كفاية الجهد الذي وفرته الدراسة للكشف عن الجانب الإبداعي في القصص المعنية عامة وعن جانبها الإبداعي عبر تعاملها مع البيئة الصادرة عنها خاصة.

* * *

بيئة مجتمع ما - بمعناها الاجتماعي / الفلسفي - تتضمن حركته الكلية، بما تحويه من صراعات اجتماعية (فكرية، سياسية، دينية، طبقية) ضمن حدوده الزمانية المقصودة.

الأدب - بالتعريف الأدق - وظيفة اجتماعية، وبما أن القصة صنف أدبي، فإنها بالضرورة انعكاس للبيئة الصادرة عنها، بما تحويه هذه البيئة من صراعات مختلفة، خفية أو ظاهرة.

الأدب الذي تنتجه أمة ما هو جزء هام من تاريخها الاجتماعي السياسي، إلى جانب كونه تاريخها الأدبي، وكمثال مأخوذ عن واقعنا العربي الحالي، فإن إدراكنا الاجتماعي لظروف الإنسان المصري في ثلاثينيات وأربعينيات هذا القرن بما ترتب عليها من تحول نوعي تمثل في العهد الناصري بمكوناته وأسبابه لا ينفصل عن مدى انعكاس البيئة المصرية - القاهرية بالذات في قصص وروايات نجيب محفوظ.

القصة المتضمنة مكوناتها الفنية تسعى - وهي تهدف للتعامل مع بيئتها - لأن تكشف فنياً عن جانب من البيئة المنطلقة عنها، دون أن تفسرها، ولو أنها فعلت لنحت إلى المباشرة، وفقدت صفتها كفن إبداعي.

محفوظ - وهو ينير جانباً من وعينا الاجتماعي - لا يتوجه إلينا بخطاب مباشر عن الأسباب والعوامل، لكن الدراسات النقدية الجادة التي تناولت أدبه هي التي أعادت اكتشاف كتاباته، وساعدتها على تحقيق غايتها.

الكاتب مبدع أول، والناقد مبدع ثانٍ، لا يقل أهمية.

حين توفر روجيه غارودي لقراءة كتابات كافكا - وهو المعروف بإيغاله المتطرف في الغموض وإصراره على تجسيد بيئات كابوسية لا تكاد تمت إلى الطبيعة الاعتيادية بصلة - وفق بكتابه النقدي (واقعية بلا ضفاف) لأن يعيد اكتشاف كتابات كافكا فيضعنا وجهاً لوجه أمام صيغ الاضطهاد الاجتماعي السياسي التي تمخضت عنها الكثير من التحولات الاجتماعية اللاحقة لشريحة هامة من المجتمع الأوروبي أيامها.

* * *

أعرف حجم المهمة التي تصدى لها الأستاذ/ وليد أبو بكر، وأعرف محدودية الفترة الزمنية المتوفرة له، بناء عليه لا أتوقع منه أن يفرد مئات من الصفحات المضافة كي يعرض لنا - وهو يتناول كل قصة على حدة - مكونات بيئتها كافة، بما تتمخض عنه من صراعات ومؤثرات وأسباب وإشارات دالة أو هادفة، إنما كان الطموح أن يقع اختياره ولو على قصة واحدة لكاتب واحد من كل دولة خليجية - شرط أن تتوافر لهذه القصة شروطها الفنية - ليعرضها علينا ببيئتها وافية، كي تتسنى لنا فرصة فهم بيئاتنا الخليجية - ضمن زمان القصة - وتلمس جوانب صراعاتها، مما يحقق إحدى غايات الأدب تجاه بيئته، ألا وهي رصد الحركة التاريخية للمجتمع المعني من خلال تفسير البيئة، وإلقاء الضوء على ما يعتمل داخلها من صراعات.

* * *

أما المنحى الثاني الذي أرغب التعرض إليه في هذا التعقيب، وأعني به عدم كفاية الجهد الذي وفرته الدراسة للكشف عن الجانب الإبداعي في القصص التي عرضتها عبر صفحاتها فلا بد من القول: القراءة النقدية الهادفة لتحقيق أغراضها كاملة تقتضي من القائم بها - إضافة إلى المهمة الرئيسية التي توفر لها، وهي رصد البيئة في القصة - أن يفرد لها جانباً من اهتمامه لتقييم القصص فنياً وتقويمها إذا اقتضى الحال.

فالتقييم - بالدرجة الأولى - هو تثمين لجهد كاتب القصة، وكشف عن الجانب الإبداعي لكاتبها، بما تمخض عنه وعيه الفني وإضافته.. تأثيره أو تأثره.. مدى توظيفه العفوي أو المدروس لأدواته الفنية.. مدى التوفيق الذي صادفه في عكس البيئة التي أخذ شريحته عنها.. دوره في كشف صراعاتها بهدف تغيير سلبياتها أو تكريس إيجابياتها إن وجدت، مما يحقق نوعاً من التمييز والأفضلية بين هذا الكاتب وذاك، إضافة إلى تنوير كتاب القصص خاصة وقرائها عامة بالجانب الإبداعي في القصة بقصد تعميم حصيلة الجهد.

فإذا تحولنا من التقييم إلى التقويم، وهو لا يقل أهمية آخذين بعين الاعتبار حقيقة أن أيما كاتب مهما بلغ نضجه

الفني، أو الإبداعي، يظل معرضاً لأن يرتجل، أو يغفل، أو يوغل بالثقة في نفسه، أو ينحاز لموقف ما لحد التسطيح والمباشرة. إذا أخذنا ببالنا مثل هذه العوامل والمؤثرات يتبدى لنا دور الناقد ـ ليس كمعلم أو موجه ـ وإنما كضمير يتدخل في الوقت المناسب.

هذا عن الكتاب المحترفين بصفتهم متمكنين، أما وأغلبية كتابنا ما زالوا هواة مجربين أو طارئين فإن النقد كتقييم وتقويم يلعب دوره بإعادة تصنيف وترتيب الحصيلة الكمية لمكتبة القصة القصيرة.

* * *

مع استطراداتي التي أثقلت بها على الجهد الكبير الذي حققه الأستاذ/ وليد أبو بكر أختم فأقول:

دولنا الخليجية بظروف الوفرة، وسهولة تحقيق طبع كتاب أول وثان وأكثر، الدعم الرسمي الأعمى بتشجيع الكاتب المحلي.. المناخ النقدي الأدبي الممثل بصحافتنا المحلية وهو ـ عدا استثناءات محدودة ـ اما مجاملة مفتعلة قائمة على أساس التغطية وأداء الوظيفة، واما إغفال كامل غير مقصود، ناتج عن تقصير بالمتابعة، أو عدم توفر رغبة القراءة بالأساس، أو مقصود ناتج عن اختلاف الموقف أو اللا استفادة.

هذه الظروف وفرت للمطابع فرص الظهور علينا بالعشرات من المجموعات القصصية التي لا يمت الكثير منها إلى أيما صنف أدبي بصلة.

النقد أمانة ومسؤولية، المفروض بالناقد أن يزاوج بين ضميره ومسؤوليته، فلا تجري الإشارة لأيما كتابات طارئة، ويجيّر كل الجهد لمساعدة الكتابات الإبداعية، أو تلك التي تبشر فعلاً بأنها ستكون إبداعية، على الانتشار، لكي نسهم فعلاً بمحاولة تحقيق الوظيفة الاجتماعية للقصة كصنف أدبي، علماً بأن هذا التوجه المقترح لن يعدم مصادره، فلدينا في دولنا الخليجية ـ حتى هذه اللحظة ـ ما يقرب من عشرة كتاب وكاتبات قصة يرقون أو يكادون بمستواهم الإبداعي إلى مصاف الأساتذة.

وبعد، لعله من المناسب أو أردد بكثير من التصرف كلمة عنوان للصديق مصطفى أبو لبدة: كل ما سبق وكتب أعلاه يمكن الاستغناء عنه ما دامت الدراسة قيد التعقيب حققت أكثر من المتوقع ضمن الزمن المحدد والمادة المتوفرة، وما دامت وفقت لأن تضع واحدة من اللبنات الأولى الجادة والمخلصة في الوقت نفسه بالتعريف بالقصة الخليجية من خلال بيئتها.

أضواء على تطور القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية

بقلم د. منصور إبراهيم الحازمي

ان الذين أحسنوا بي الظن، ووثقوا بقدراتي التاريخية، أقول لهم شكراً، ولا أريد، رغم احساسي بالحرج، أن أخيّب لهم ظناً. غير أن التصدي لمثل هذا الموضوع في ورقة صغيرة، تحاول الشمول والاحاطة، ليس أمراً سهلا. ومن المؤكد ان تلاوة مثل هذه الورقة، مكتملة أو مختصرة، أمر يدعو الى الضيق والملل. فمن منا يستطيع في هذه الأيام القلقة الانصات الى تاريخ يتلى، وقد كان آباؤنا، بل وبعض المسنّين منا، يقضون الليالي الطوال في الاستماع الى تواريخ الأبطال وأقاصيص الحب ونوادر الظرفاء والشطار. ولو كان في مقدوري أن أجعل تاريخي عن القصة القصيرة جذاباً، كتلك الحكايات والسير الشعبية لفعلت. ولكن أنّى لي خيال ذلك الراوي القديم وجمهوره؟ بل وأنّى لي تلك الملكة الابداعية الخصبة، التي كتب بها الاستاذ يحيى حقي كتيّبه الرائع (فجر القصة المصرية)؟

ومع ذلك، فإن هذا الحذر لا يعفيني من أداء هذه المهمة الثقيلة. ولكن دعوني أؤجلها قليلا لأحدثكم عن موضوع من شأنه أن يزهدكم في التاريخ الأدبي ويزيدكم نفوراً. أعني هذا التشابه الكبير في المؤلفات التي ظهرت في السنوات الأخيرة عن القصة القصيرة في البلدان العربية: القصة القصيرة في مصر، القصة القصيرة في السودان، القصة القصيرة في اليمن الخ. إن خطط البحث في معظم هذه الكتب تتماثل وتكاد تتطابق الى درجة مذهلة. فهي في الغالب من بابين:

الباب الأول بعنوان: بدايات القصة القصيرة، وتحته ثلاثة فصول، الفصل الأول: القصة القصيرة - نشأتها ومؤثراتها، الفصل الثاني: المقال القصصي، الفصل الثالث: الصورة القصصية. أما الباب الثاني، فهو بعنوان: القصة الفنية، وتحته فصلان أو ثلاثة تتحدث في الغالب عن تطور القصة القصيرة في الشكل والمضمون وعن التيارين الرئيسين: الرومانسي والواقعي. وقد يتسع هذا الباب، أو يفتح باب ثالث، للتيار «الحداثي»، إن أراد الكاتب مواصلة مسيرته الى الزمن الحاضر. اننا نستطيع القول، إذن، ان هناك خطة واحدة يتداولها الباحثون في مؤلفاتهم رغم الاختلافات الطفيفة. وهذه الظاهرة لا يمكن تفسيرها على أساس الصدفة وحدها أو توارد الخواطر، ولكن يمكن تفسيرها - إن نحن أحسنّا الظن - على أساس الضرورة العلمية. أعني أن القصة مثل الكائن الحي، لا بد أن يمر بمراحل متعاقبة من الولادة الى النشأة الى التطور، كما أن هناك ظروفاً متشابهة، فكرياً واجتماعياً وسياسياً، تجمع البلدان العربية وشعوبها من المحيط الى الخليج.

لماذا لا نكتب، والحالة هذه، كتاباً واحداً بدلاً من تبديد الجهد في كتب متعددة؟ وفي هذا الكتاب يمكننا أن نبرز اللون

العربي العام، وأن نتلمّس في الوقت نفسه الألوان المحلية الخاصة المتنوعة. وإذا كانت هذه فكرة صعبة التحقيق من الناحية العملية، على مستوى العالم العربي، فلماذا لا نبدأ بمنطقة الخليج، أو بالأحرى منطقة الجزيرة العربية؟

والى أن تتحقق هذه الفكرة المثالية، فلا بد، إذن، من اعتبار ما يكتب عن كل بلد عربي على حدة، إنما هو بمثابة التمهيد الضروري للوصول الى هذا الحلم المتحقق فعلياً في اللغة الواحدة، وفي التاريخ الواحد، وفي الواقع الواحد، وفي القضايا المشتركة، وفي العادات والقيم المتشابهة، وأكاد أقول في السلالات والدماء المختلطة. وعلى المستوى الادبي والثقافي، لا بد من الاعتراف بأن المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي ـ مصر والشام والعراق ـ قد مارست، كما هو الحال في تاريخنا القديم، تأثيرها الواضح على بقية البلدان العربية طوال النصف الأول من هذا القرن، ولا يزال التأثير والتأثر قائماً بين كافة البلدان العربية في الوقت الحاضر. لهذا، فان الآداب العربية المحلية لا يخلو تاريخها الحديث من نزعة جبرانية أو نزعة عقادية أو نزعة سيابية أو نزعة أدونيسية أو نزعة تيمورية أو نزعة محفوظية، الى آخر ما هنالك من تيارات ومذاهب. وهذا يشمل الابداع، كما يشمل الدراسات والأعمال النقدية.

لذلك، لا نستغرب أن يكون أبرز قصاصينا في مرحلة النشأة بين الحربين، ثم في مرحلة التأصيل والنضج في فترة الخمسينات والستينات، ثم في مرحلة «الحداثة» في الوقت الراهن، هم أناس استطاعوا أن يكسروا حواجز البيئة المحلية. وأن يتجاوزوها إلى آفاق البيئة العربية الواسعة، بل البيئة العالمية الأكثر حرية واتساعاً. ان الفن لا ينمو ويزدهر الا بالتلاقح والاحتكاك، وفي الساحات الرحبة ذات الهواء المتجدد. لقد كان أحمد رضا حوحو أهم قاصّ في المرحلة الأولى وهو أديب جزائري استوطن المدينة المنورة مدة من الزمن، وكان يتقن اللغة الفرنسية ويترجم عنها، وقد أسهم بقصصه القصيرة الموضوعة والمترجمة في صحفنا المحلية، ولم يعد الى بلاده الجزائر الا خلال الحرب العالمية الثانية وكان من شهداء الكفاح الجزائري[1] ذكره الاستاذ عبد الله ركيبي في كتابه (القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر) واعتبره من روّاد القصة الجزائرية، ونحن نعتبره كذلك من روادنا في مجال الفن القصصي.

أما حمزة بوقرى وابراهيم الناصر ومحمود المشهدي، الذين قاموا بتطوير القصة القصيرة واتجهوا بها اتجاهاً فنياً واقعياً في المرحلة الثانية، فقد كانوا أكثر انفتاحاً على الثقافة العربية والعالمية من الجيل السابق. وقد تنبه الى ذلك الاستاذ سحمي الهاجري ـ في اطروحته عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ـ فأشار الى استفادة أولئك الأدباء من البيئات الاجتماعية والثقافية التي قضوا فيها جزءاً من نشأتهم الأولى: فحمزة بوقرى تلقى دراسته الجامعية في كلية الآداب بالقاهرة، ودرس فيها فنون الأدب المستحدثة ومن بينها القصة القصيرة وكان له اهتمام خاص ببعض رواد القصة القصيرة في مصر، وابراهيم الناصر قضى ربيع حياته في العراق إبان تخلق القصة العراقية القصيرة، ومحمود عيسى المشهدي كانت دراسته في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وعايش الحياة الثقافية في مصر طوال مدة دراسته، كما قضى جزءاً من دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية[2].

فإذا ما وصلنا الى جيل الشباب، من السبعينات حتى الوقت الحاضر، من أمثال عبدالله السالمي وسليمان سندي ومحمد علوان وعبدالعزيز المشري وحسين علي حسين، وجدنا الحواجز الثقافية تكاد تتساقط وتتلاشى بين بلادنا والعالم الخارجي، بحكم التحديث الشامل الذي شهدته المملكة وبلدان الخليج الأخرى في سنوات «الوفرة» أو «الطفرة»، وما استتبع ذلك من التوسع في التعليم وإنشاء المنابر الثقافية المتعددة وازدهار حركة النشر، وسهولة الامتزاج والاختلاط والانتقال والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى. ولم يعد حاجز اللغة قائماً كما كان الحال في العهود السابقة، بعد ان كثرت البعثات وتنوعت «الدورات»، ووفد الآلاف من العمال والفنيين والمستشارين الأجانب، وعاد الآلاف من الطلاب السعوديين من امريكا وأوروبا، واحتلت اللغة الانجليزية مكانة لم تحتلها في أي وقت مضى. ومع ذلك، فقد ظل المعين العربي ابداعاً وترجمة، هو المصدر الأساسي الذي استقى منه ادباؤنا الشباب وانعكس على انتاجهم. وقد بيّن الدكتور محمد الشنطي بعض هذه المؤثرات، العربية والأجنبية، في القصة القصيرة السعودية، فذكر أمثال يوسف ادريس وغسان كنفاني ومحمد الطاهر عبدالله وزكريا تامر، الى جانب سارتر وكامو وكافكا وغيرهم من الأدباء الغربيين[3].

لقد كان الفن القصصي يعيش في بلادنا، بين الحربين،

(١) انظر لكاتب المقال: فنّ القصة في الأدب السعودي الحديث (دار العلوم للطباعة والنشر، ط ١، الرياض ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م) ص ٩٣ ـ ٩٥.

(٢) سحمي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (النادي الأدبي بالرياض، المطابع الوطنية الحديثة، ط ١، الرياض ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٧) ص ٣٩٣ ـ ٣٩٤.

(٣) الدكتور محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية (دار المريخ، ط ١، الرياض ١٤٠٧ هـ ـ ١٩٨٧ م)، ص ٣٢٥ وما بعدها.

على هامش الأدب، كما هو حاله في معظم البلدان العربية. كان الشعر سيد الفنون لأسباب تاريخية، والمقالة مادة الصحافة ووسيلة الخطاب الإعلامي. فارتقى الشعر وتقدمت المقالة وانزوت القصة مهملة في ثياب رثّة. لم يسأل أحد عنها إلا قلة من المحسنين ـ كعبد القدوس الأنصاري وأحمد رضا حوحو ـ الذين شعروا بأهميتها، لا كفن أدبي متميز، بل كوسيلة مؤثرة في تليين القلوب وفي بث النصح وتقديم المواعظ، وقد تندس القصة متخفية في مقال فني خفيف الظل يهدف الى النقد الاجتماعي والسخرية من الأوضاع القائمة، كما فعل حمزة شحاتة في سلسلة مقالاته التي نشرها عن «الحمار» في صحيفة «صوت الحجاز» سنة ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٦ م وكان ينتقد فيها غرور الانسان وانحطاطه عن طريق دفاعه عن الحمير وما نسب اليها ظلماً من مفاسد ورذائل. ويقول شحاته عن حماره المدلل: «أما حماري فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله انه لو كان انساناً لكان مكانه بين من تشتغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقاً»[٤].

وقد استخدم الأسلوب القصصي في بعض المقالات التي كان ينشرها في جريدة «صوت الحجاز» أحمد السباعي ومحمد حسن كتبي وابراهيم هاشم فلالي؛ وكذلك عمد محمد حسن فقي الى استخدام الأسلوب نفسه في سلسلة مقالاته التي نشرها في جريدة «البلاد» تحت عنوان «فيلسوف»، في فترة متأخرة[٥].

لقد مضت فترة ما بين الحربين، دون ان نعثر خلالها على محاولات جدية لخلق قصة قصيرة ناضجة. ومع ذلك فقد كانت جريدة «صوت الحجاز» ومجلة «المنهل» تنشران أحياناً بعض القصص القصيرة لأحمد رضا حوحو ومحمد عالم الأفغاني ومحمد أمين يحيى ومحمد سعيد العامودي وغيرهم.

وأولت مجلة «المنهل» اهتماماً خاصاً بالقصة منذ إنشائها سنة ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٧ م. وقد أجمل الدكتور محمد الشامخ طبيعة القصة القصيرة التي نشرت خلال مرحلة النشأة إذ يقول: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب السعودي الذي انتج خلال هذه الفترة، هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتّاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني. فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول ايضاحها، أو آراء تريد إثباتها والدفاع عنها»[٦].

والحقيقة ان الخمسينيات من هذا القرن هي البداية الصحيحة لولادة القصة الفنية القصيرة في بلادنا. أما ما تقدمها من محاولات فلا يعدو التمهيد الذي لا يخلو معظمه من ركاكة وسذاجة. ولم تسلم هذه الفترة أيضاً من النماذج التي تستدرّ الدموع وتدغدغ العواطف، كما نرى في مجموعة «أنّات الساقية» (١٩٥٦) للشاعر الشهير حسن عبدالله القرشي، أو تلك التي تسعى الى مجرد التسلية والإثارة، كما هو الحال في مجموعتي أمين سالم رويحي: «الاذن تعشق» (١٩٥٨) و«الحنينة» (١٩٥٩). ولكن يكفي ان يظهر عدد قليل من الكتّاب الذين فهموا فنّ القصة فهماً صحيحاً لنقول اننا كنا حينذاك على أبواب عهد جديد. ويبدو أن المرحوم حمزة بوقرى قد استهل ذلك العهد بترجمة بعض الأقاصيص من عيون الأدب العالمي ـ لتشيكوف وجي دي موباسان وتولستوي وسومرست موم وغيرهم ـ نشرها في جريدة «البلاد السعودية» ابتداء من سنة ١٣٧٤ هـ ـ ١٩٥٤ م[٧]. كما قام بنشر قصص قصيرة من تأليفه يقول عنها الهاجري: «ولأول مرة في مسيرة القصة القصيرة في المملكة نقرأ عند البوقرى قصة قصيرة حقيقية، نتذكر ونحن نقرأها قصص تشيكوف وموباسان ومحمود تيمور وغيرهم من رواد القصة القصيرة في العالم»[٨]. غير ان البوقري قد شغلته الوظائف الإدارية ثم الأعمال التجارية عن الفن فلم يتفرغ له، ولم يكتب سوى عدد ضئيل من القصص القصيرة التي نلمس فيها روح فنان أصيل لم يلبث للأسف، أن انكفأ على نفسه واختنق. ويبرز اسم ابراهيم الناصر، بعد البوقرى، في أواخر الخمسينيات، ويظل أهم ممثل للاتجاه الواقعي في كتابة القصة القصيرة، وأهم من رصد التغيرات الاجتماعية التي كانت تمر بها بلادنا طوال فترة الستينيات. وقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: «أمهاتنا والنضال» (١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠ م)، «أرض بلا مطر» (١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥ م)، «غدير النبات» (١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م).

ويتفاوت المستوى الفني في هذه المجموعات الثلاث، فالكثير من أقاصيص مجموعته الأولى «امهاتنا والنضال» مبنيّ على أفكار مسبقة لا علاقة لها بالنمو الداخلي للحدث أو

---

(٤) انظر للكاتب: كتابه السابق، ص ٨٩ ـ ٩١.

(٥) جمعت بعض هذه المقالات مؤخراً ونشرت في كتيب بعنوان: فيلسوف (المكتبة الصغيرة، مطابع الروضه، ط ١، جده ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م)، انظر مقدمة المؤلف، ص ٣ ـ ٤.

(٦) الدكتور محمد الشامخ: النثر الادبي في المملكة العربية السعودية = ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥، (مطابع نجد التجارية، ط ١، الرياض ١٩٧٥ م)، ص ١٤٢.

(٧) حمزة بوقرى: بائع التبغ ـ مجموعة قصصية، ترجمة (تهامة، دار الاصفهاني للطباعة، ط ١، جده ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م) المقدمة، ص ٩ ـ ١٠.

(٨) سحمي الهاجري: كتابه السابق، ص ٣٢٣.

الشخصية، ونرى كذلك الكثير من الافتعال في أقاصيص «غدير البنات».

وتظل مجموعة «أرض بلا مطر» أصدق تمثيلا لفن ابراهيم الناصر الذي يعتمد على المونولوج الداخلي في تصوير الشخصية ومواقفها إزاء مشكلة ما أو وضع معين، ويستمر هذا الحوار النفسي حتى آخر القصة حيث ينتهي بلحظة تنوير تؤكد ما سبق استشفافه من الحوادث السابقة.

على أن الرائد الحقيقي للقصة الواقعية - في تقديري - ليس البوقرى ولا الناصر، بل المرحوم الشيخ أحمد السباعي، الذي ولد بمكة المكرمة في أواخر العهد العثماني سنة ١٣٢٣ هـ، وتعلم في مدارس الحسين، واضطرته ظروف العيش أن يبدأ حياته العملية مبكراً خلال سنوات الحرب العالمية الأولى. وقد رافق النهضة الأدبية في بلادنا منذ بداياتها الأولى محرراً صحفياً وكاتباً ومؤلفاً. ومع أنه لم يكتب سوى مجموعة قصصية واحدة هي «خالتي كدرجان» - ظهرت متأخرة سنة ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م - الا انه أصدر العديد من الكتب قبلها التي تنحو نحواً قصصياً وتدور حول تجارب ذاتية اجتماعية، وتنفذ في تصويرها وتحليلها وسخريتها اللاذعه الى العمق من واقعنا الفكري والاجتماعي. ومن هذه الكتب: «فلسفة الجن» (١٣٦٨ هـ - ١٩٤٨ م)، «أبو زامل» (١٣٧٤ هـ - ١٩٥٤ م)، «يوميات مجنون» (١٩٥٨ م)، «صحيفة السوابق».

صحيح أن السباعي لم يكتب القصة بمواصفاتها الكلاسيكية الصارمة عند موباسان وتيمور، ولكنه كتبها بروح الفنان الذي يستوحي فنه من الحارة القديمة ومن الحياة الشعبية البسيطة، وواقعيته لا يبحث عنها في حدود قصة بعينها لها عالمها الخاص وصدقها الفني، - ما عدا قصته «خالتي كدرجان» بل يبحث عنها مبثوثه في قصص وحكايات متفرقة.

لقد استمر التيار الواقعي الكلاسيكي في القصة السعودية القصيرة طوال فترة الستينيات والسبعينيات عند المشهدي وعبد الرحمن الشاعر ونجاة خياط وخليل الفزيع وغيرهم، حتى أصبنا في أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات بعدوى «الحداثة» التي عمّت العالم العربي من المحيط الى الخليج، وكانت رياحها قد هبّت عاصفة مدويّة في أوروبا وأمريكا منذ أمد طويل. ولن نبحث هنا في تعريف «الحداثة» أو تحديد هويتها وماهيتها، فليس هناك في الواقع تعريف علمي متفق عليه، رغم ما كتب عنها من مؤلفات، وما دبّج من بحوث ومقالات، وما أثيرحولها من لغط ومنازعات. ولكن هناك ما يشبه الاتفاق على أن «الحداثة» مصطلح غربي قديم فضفاض، يقع في تاريخ أوروبا وأمريكا ما بين سنة ١٨٩٠ - ١٩٣٠ م، ويشمل جميع الحركات والاتجاهات الفنية والأدبية التي ظهرت خلال تلك الحقبة ومنها: الرمزية والانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية وغيرها. وهي اتجاهات ونزعات متصارعة ومتناقضة أحيانا، ولكنها جميعها تنضوي تحت لواء «الحداثة»، في رؤيتها المتشائمة الى الحضارة والتراث والانسان، وفي ميلها الى التجريد وثورتها على الواقعية والعقلانية وجميع الأشكال الفنية المتوارثة[٩].

أما عن الاسباب التي أدت الى ظهور «الحداثة» في أوروبا على تلك الصورة العنيفة المدمرة، فان معظم الباحثين يتفقون على أنها كانت ردة الفعل الطبيعي لما حدث في أوروبا من مكتشفات علمية ومتغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. يقول برادبري ومكفارلين في كتابهما (الحداثة Modernism) إن الحداثة كانت الفن الوحيد الذي استجاب لما حلّ بأوروبا من اضطراب شامل، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق واكتشاف هينزنبرج لمبدأ استحالة اليقين في علم الفيزياء. إنه الفن الوحيد الذي يصلح لانهيار العقل، ولما أصاب المدينة من دمار إبان الحرب العالمية الأولى، الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي غيّره وفسّره تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد. انه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة. وهو فنّ تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى. هو أدب التكنولوجيا. وهو الفن الذي جاء بعض القضاء على الحقائق العامة المشتركة، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلية وبعد اندثار الآراء المتوارثة عن وحدة الشخصية الفردية وبعد ظهور الفوضى التي حلت اثر تكذيب المفاهيم العامة للغة. وأثر تحول الحقائق الموضوعية جميعاً الى مجرد تخيلات شخصية. انه فن تحديث أوروبا[١٠].

تلك، إذاً، «حداثة» أوروبا وأمريكا، وهي حداثة قديمة، كما رأينا، فكيف انتقلت الى مصر والى غيرها من المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي - في أوائل الستينيات أو في أواخرها - ليس مهما - انما المهم انها ظهرت بعد فترة طويلة من ظهورها في مواطنها الأصلية. فكيف حدث ذلك؟

ان الذين لا يرون في الحركات الفنية والادبية التي تنبثق فجأة في العالم العربي ثم تختفي دون أسباب أو مقدمات سوى مجرد تقليد، يدخلون «الحداثة» ضمن هذا المفهوم

---

(٩) أنظر: Modernism (Edited by Malcolm Bradbury & James Mc farlane - Penguin Books, First published 1976), P.23.

(١٠) محمد مصطفى بدوي: «مشكلة الحداثة والتغير الحضاري في الادب العربي الحديث»، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤ م، ص ٩٨ - ١٠٦.

العـام، أي أنها لا تختلف عن بقيـة المـذاهب والنـزعـات الأخرى التي اقتبسناها فيما اقتبسنـا من أوروبا كـالكلاسيكيـة والرومانسية والواقعية والطبيعيـة الخ مجـرد تقليد أو إن شئنـا التخفيف من هذه الكلمة قلنا: تأثر أو استلهام. والا فـأين الاسباب التي يمكن أن تؤدي الى «الحداثة» في الواقع العربي: أين انعدام اليقين؟ وأين العقـلانية التي نـريد الثـورة عليها؟ بـل أين التصنيـع؟ وأين المكتشفـات العلمـيـة؟ وأين التكنولوجيا؟ والعرب منذ حوالي قرنين من الزمان ولا يزالون وهم يحـاولـون جاهـدين الحصول عـلى العقـل والتصنيع والتكنولوجيا لا الثورة عليها.

يقول الدكتـور زكي نجيب محمود أن الكثير من المذاهب والتيارات الفلسفية والأدبية في أوروبا، كالوجودية والتكعيبيـة والسرياليـة والعبث والـلامعقول «قـد انتقل الينـا نحن رجال الفكر والادب والفن في البلاد العربية، فشاركنا فيه مشاركـة من وجـد فيه تعبيراً عن حالتـه، لكن كذلـك مشـاركـة من أعوزته قوة الابتكار والابداع[11]».

ان الـذين يؤمنـون بهـذه «الحـداثـة» وينـافحـون عنهـا لا يعدمون، في الواقع العربي المتردي منذ الستينيات، المبررات والمسوغات، وهم يشـيرون الى نكبة ٦٧ عـلى نحو خـاص، ويعتبرونها الحد الفاصل بين عهدين «إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعامة وفي مصر بخاصة. لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يُعبّر عن مرارة الشباب وضياعه في الحـاضر وعن تطلعـه وأحلامـه في المستقبل، وعن اصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة» لذا فـان ذلك الجيل يسمي نفسه جيل ٦٨ اشارة الى نكبـة ٦٧، كما يسمي نفسـه «جيل بـلا أسـاتـذه» اشـارة الى خـروجـه عـلى جميع الأعـراف الأدبيـة قبله، لأن تلك الأعـراف، التقليـديـة والكلاسيكية، لم تعد ملائمة لهذه الفترة المظلمة[12].

فاذا ما تساءلنا بعد ذلك عن هذه «الحداثة» ـ وهي مظهـر من مـظاهر الـرفض والاغـتراب والهـزيمـة ـ كيف انتقلت الى المملكة؟ ولماذا؟ وكيف نوفق بين اليقـين وعدم اليقـين، وبين العقـل والـلاعقـل، بـين المنـطق والعبث، بـين المحـافـظة والتمرد، بين البناء والهدم؟ لم نجد جواباً شافياً. لقد صادف ورود «الحـداثـة» لـدينـا ـ أوائـل السبعينيـات ـ بـدايـة فـترة مزدهرة، ربما لم تشهد لها البلاد مثيلاً في كل تاريخها الطويل، من حيث النمـو الاقتصـادي والتـوسـع العمـراني والازدهـار التجـاري، وزيادة الـدخل، والـرفاه الـذي عمّ الكثيرين الى حدّ الامتلاء والـترف. فكيف يتـوافق ذلـك كله مـع نغمـة الرفض وحالـة التشاؤم التي نـواجهها دائمـاً في أدب الشباب من «الحداثيين»؟ لقد طرحت الدكتورة فاطمة موسى مرة هذا السؤال وهي تتـابـع مثـل هـذه الحـالـة في القصـة القصـيرة السعودية: «هل يتوافق الكـاتب ـ فحسب ـ مع تقليـد أدبي، أم أنه يصور جانباً معيناً من هذا المجتمـع، «لا استطيـع أنا بـوصفي غريبـة أن أراه؟» وتتساءل متعجبـة «ولكن أين هي المدينة الحديثة النظيفة، والبنايات الشاهقة والاسواق الزاخرة بالسلع والناس الحسنو التغدية، الحسنو المظهر الـذين أراهم حولي دائماً؟ ألا يشكلون مادة ملائمة للأدب؟»[13].

وتعيدنا الدكتورة فاطمة مـوسى الى نفس السؤال السابق: هـل الحداثـة مجرد تقليـد أدبي أم أنها تعبير حقيقي عن واقـع معاش؟

ولكن دعونا قبل محاولة الاجابة عن هذا السؤال ان نـأخذ «عيّنـة» من تصوير بعض قصصيينا لهـذا «الـواقـع المعـاش» لنتبين مدى التناقض بين عالم الفن المتخيل وبين العالم المادي المـوضـوعي للواقـع الحقيقي. ولتكن هـذه «العينـة» من أقاصيص حسين علي حسين، لأنه من أكثر قصصيينا نضجاً ومن أغـزرهم انتاجـاً ومن أكـثرهم تمثـلاً للتيـارات العـربيـة والغربية الجديدة، ومن أشدهم بعداً أو رفضاً لذلـك الواقـع المادي الذي أشرنا اليه.

ونـلاحظ بادىء ذي بـدء ـ وقد غـاب هذا فيما يبـدو عن ذهن الدكتورة فـاطمة مـوسى لأنها، كما تعـترف، غريبـة عن البيئة السعوديـة ـ ان أبطال حسـين علي حسـين لا ينتمون في الغـالب الى عـالم «الـطفـرة» الجـديـد، بـل أن أكـثرهم قـد استحضروا من عالم قديم. انهم مغرمون بالتسكع، لا تراهم الا عـلى الأرصفـة وفي الحـواري القـديمـة والأحيـاء الشعبيـة الصميمة: العنبرية، وباب الشامي، والشّرفية، وباب جديد وسوق النّدى، والبطحاء، وشارع الريل الخ، وتلك جميعهـا أحياء شعبية معروفة في المدينة المنورة وجدة والـرياض، ولهـا عبق خـاص وذكريـات عاطفيـة أثيرة في نفـوس الكثيـرين. وينتهي تـطواف هـذه الشخصيـات غـالبـاً بـالمقهى، حيث الصخب والطرب، «براريد» الشاي، و«تعميرات» الجراك أو الحمى، لقد احتفظت ذاكرة الكاتب ببعض العادات القديمـة المألوفة لأهل المدن في الحجاز: «التمشية» و«المقهى»، وطبقة المتسكعين ليست، بطبيعـة الحال، من الأغنيـاء أو الأعيان أو المثقفـين، بل هي من التـلاميـذ وصغـار الموظفـين وأربـاب

(١١) زكي نجيب محمـود: تجديـد الفكر العـربي (دار الشروق، ط ١، بيروت ١٩٧١ م) ص ٧٨.

(١٢) انظر أمال فريد: «القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والاشكال الجـديـدة» مجلة فصـول، المجلد الثاني، العـدد الرابـع ١٩٨٢ م، ص ١٩٧ ـ ٢٠٧.

(١٣) د. فاطمة موسى: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العـربيـة»، مجلة ابـداع العدد الثـامن، السنة الثـامنـة، اغسطس ١٩٨٤ دو القعدة ١٤٠٤ هـ ص ٩٧ ـ ١٠٠.

الحرف. لا «يتمشون» أو يرتادون المقاهي للمتعة، بل هروبا من المشاكل: الفشل في الدراسة أو الافلاس أو مجرد الملل. وقد تتضخم هذه المشاكل في أذهان أصحابها حتى لتبدو أكبر من حجمها الحقيقي. وهي لا تعدو أن تكون في الواقع نتائج حتمية لعيوب متأصلة في الشخصية، أبرزها الخمول والتلبّد. وقد يكون الحظ العاثر، ولكنه قليل نادر. أما القاعدة العامة، فهي استمرار التفكير دونما عمل، واستمراء الحياة مجردة في الهدف، تسير ويسير فيها المتسكعون العاطلون دون أن يحسّ بهم أحد.

تري كيف أحسّ بهم حسين علي حسين؟!

التلميذ الذي يشعل النيران في كتبه ويتأملها في جنون، الناسخ الذي تعديه الآلة بجمودها ورتابتها، الصيّاد الذي يصاب بعقم الزوجة وعقم البحر، البدوي الذي يخاف المدينة فيرجع من حيث أتى، العانس التي تنتظر الرجل دون جدوى، لقد صوّروا جميعاً تصويراً نمطياً متشائماً، نحس فيه بتوقف الزمن وركود الحياة وتفاهة الانسان:

«فقط تحركت خطواته ببطء وسارت... فقد كان كل ما فيه ميتاً..»(١٤) «انساب في خطوات واهنة قلقة خارج بيته... وحينما وقف في برحة حارته الدائرية أحس باللزوجة والعرق والرطوبة...»(١٥).

«بوصة واحدة لم يتحرك... وغاصت قدماه وسط كتلة طين غرويه مشعة في الظلمة الباهتة...»(١٦).

الطين واللزوجة والعرق والشعور بالاختناق من العلامات المميزة لقصص حسين علي حسين، وكذلك الشعور بالغثيان والعرق(١٧). كل شيء يدعو الى الاشمئزاز، لاسيما تلك الشوارع الخلفية التي جرّنا اليها المتسكعون جرّاً، فهي ملأى بأوعية القمامة: «علب سردين.. صناديق فاكهة.. فئران ميتة.. طاعون مصيدة صدئة قديمة.. ربما متعفنة من الفئران التي علقت بسطحها..»(١٨).

ان الكاتب يبحث عن إطار مناسب يضع فيه شخصياته. ولقد نجح في اثارة سخطنا واشمئزازنا، ربما أكثر مما ينبغي. على أن في هذه الشخصيات جميعها قدراً مشتركاً من الصفات يجعلها في حقيقة الأمر شخصية واحدة. أما الصفات الأخرى فلا أهمية لها، فهي لا تعدو أن تكون تفريعاً أو تنويعاً في نغم رئيسي واحد.

ذلك عالم حسين علي حسين كما يبدو لأول وهلة في مجموعته الأولى (الرحيل) التي صدرت سنة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م، فهل تغيَّر يا ترى ذلك العالم في مجموعاته الأخرى؟

ان مجموعته الثانية «ترنيمة الرجل المطارد» (١٤٠٣ - ١٩٨٣ م) أكثر تنوعاً في مواقفها وأفكارها ومعمارها، كما أنها أكثر رشاقة وأصح لغة من مجموعته الأولى: بقيت شراذم من المتسكعين المفلسين لا بد أن يظهروا ثانية، وقد ظهروا ولكنهم هذه المرة قد تهندموا وتأدبوا وصلحت أحوالهم.

أما المجموعة الثالثة لحسين علي حسين «طابور المياه الحديدية» سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م - فهي تؤكد مرة أخرى أن الرجل لا يزال على قرفه القديم، بل أنه ازداد - فيما يبدو لي - بعداً وتجهماً، أو قل اشمئزازاً من الرتابة المملة التي تشيع في النفس الكآبة والسأم وعدم الاهتمام. واذا ما سارت الحياة على وتيرة واحدة، لم يعد هناك ما يهزّ أو يثير، إلا أن ترسم الشخصية على الأرض خطوطاً لا معنى لها - كما يفعل الرجل العجوز في قصة «كرسي الخيزران» - والا ان تتساوى جلائل الأمور وتوافهها، حتى الموت لم يعد مثيراً للانتباه.

فكيف استطاع الكاتب أن ينقلنا الى هذا العالم العجيب الغريب - عالم الرتابة والتبلد والممل - دون أن يفطن الى أنه إنما يعرض أمامنا صوراً قاتمة لهذا العالم الهائج المجنون الذي نعيشه، ونرى فيه تبلّد الضمير العالمي إزاء ما يحدث - كل يوم - من مذابح ومآسي في كل مكان؟ أو لعله فطن، ولكنه أراد أن يعرض علينا مرآته هو لنشاهد في صفحتها المصقولة شيئاً من نفوسنا وانهيار العالم من حولنا. ذلكم هو الأدب يصور الواقع، وإن قبح وجه هذا الواقع وامتد إلى كل الآفاق، وأصبح في زماننا ضرباً من العبث.

انه الواقع المتوتر الذي تتحطم فيه الجسور الاجتماعية القديمة والعلاقات الحميمة بين الأفراد. فالراوي في قصة «كرسي الخيزران» يفعل أشياء لا معنى لها: يقرأ الجرائد، يشرب الشاي، يدخن، يحدق في الفضاء، يلبس الصندل، يقتل الصرصار المتسلل. وهناك من يقوم بأعمال مماثلة في «الخارج» العجوز الذي يحرّك عكازه، يخطّ به في التراب أشياء مبهمة، يضحك، يفغر فاه، يحدّق في السابلة والسيارات. إن هذه العلاقة بين «الداخل» و«الخارج» هي ما يحاول الكاتب أن يبين من خلالها سلبية الحياة. فالراوي انما يطل من شرفته على الآخرين وحيداً في عزلته ومله، يشاهد فقط، لا يعنيه من الأمر شيء. وينضم الى العجوز

(١٤) حسين علي حسين: الرحيل - قصص قصيرة (المطبعة الفنية، ط ١، القاهرة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م)، ص ٥٥.

(١٥) الرحيل، ص ٦٥.

(١٦) الرحيل، ص ١١٠.

(١٧) انظر الدكتورة فاطمة موسى: «الرحيل - بين النموذج والواقع»، ملف الثقافة والفنون، الرياض، العدد الرابع، رجب ١٤٠٢ هـ - ابريل/مايو ١٩٨٢ م، ص ٨٩ - ٩٢.

(١٨) الرحيل، ص ٩٣.

عجوز آخر وثالث ورابع وخامس، حتى يمتلىء بهم الرصيف. كل في يده عصا يخطّ بها على الأرض. والراوي يشاهد فقط، ولا يسمع شيئاً، ومن ثم لا يدرك مغزى ما يدور هنالك بعيداً عنه، كأنما ينظر الى فلم صامت. وأخيراً ينفضّ جمع العجائز ولا يبقى الا الأول منهم الذي يعبر الشارع وسط السيارات المجنونة، فلا يكاد يبلغ الرصيف الآخر حتى يسقط مخضباً بدمائه على الأرض.

ويقول الراوي ببرود وعدم اكتراث: «. . . قمت من مجلسي وأشعلت السيجارة ومددت النظر قليلاً الى جثة العجوز والى الناس تعبر من حولها. أدرت ظهري وخطوت الى الداخل. . .»[19].

ولكن سلبية هذه العلاقة لا تعني الاحساس الفردي بالتميز، بل تعني في معظم الأحيان ـ اندماج الفرد في المجموع غير المتميز. ولنلاحظ أن «الناس» في العبارة الأخيرة، لا تقف عند الجثة، بل «تعبر من حولها». وكذلك حين يقف الفرد في «طابور» ـ مثل «طابور المياه الحديدية» ـ فإنه سرعان ما يفقد فرديته. ولا عبرة باختلاف الحالة المرضية الخاصة التي يشكو منها. فالكل يأتي الى البئر المشؤومة التي يقال ان مياهها تشفي من جميع الأمراض. وعندما تنكشف الأسطورة وتتخذ الاجراءات الوقائية، لا يصدّقون، بل يهجمون هجمة رجل واحد على الحراس. «لقد بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع فهجموا على البئر دفعة واحدة»[20].

وليس من الضروري أن يقف الفرد في «طابور» حقيقي طويل لتنتقل اليه العدوى، فالطابور مرض العصر الذي يصعب الافلات منه، وقد تفنن الكاتب في تجسيده في عدة صور، ولعل أبسطها تلك الحالة النفسية التي تدفع بالشخصية الى التقليد اللاإرادي للحركة أو الفعل. انها العدوى التي تنتقل بمجرد الرؤية كما في «كرسي الخيزران». فالراوي هنا يقوم بحركات عفوية من وحي المشاهدة يضحك ويبحلق ويتفقد أسنانه ويسوّك فمه. وقد لا يلجأ الكاتب الى مثل هذه الصورة المتحركة للتعبير عن «العدوى»، بل يستخدم الصورة الساكنة التي يثيرها الحلم أو التذكر، كما هو الحال في قصة «الغرفة». فالسجين في غرفته الرطبة المظلمة يشعر بالحرمان والوحشة ووقع الزمن البطيء، في نفس الوقت الذي تشعر فيه بهذه الأحاسيس ذاتها فتاته الحلوة البعيدة في غرفتها البحرية، المحاطة بكل مظاهر الطبيعة الساحرة. وربما استخدم الكاتب الصورة «الكاريكاتورية» العابثة، كما نرى في قصة «الزيارة» التي يتحول فيها الرجل الى امرأة، ويدور الحوار بينه وبين بقية المرضى المنتظرين وصول الطبيب على هذا النحو:

ـ ألم يأت الطبيب؟

همهموا بصوت واحد:

ـ لم يأت الطبيب.

قال باهمال:

ـ أشعلوا لفائفكم إذاً وانتظروا تشريف حضرة الطبيب.

أشعلنا لفائفنا ولم يحضر الطبيب.

فجأة تنرفز وصاح:

ـ لعنة الله على الطبيب.

همهموا بصوت واحد

ـ لعنة الله على الطبيب[21].

ونلاحظ هنا تحول المجموع الى كتلة صماء، بعد أن توحّدت الأصوات ـ كالجوقة الغنائية ـ في صوت واحد، وتتكرر هذه الطريقة الساخرة في قصة «الجثة» حيث يدور الحوار بين الجثة ـ الميتة بطبيعة الحال ـ وبين الكتلة الحية من الممرضين أو الأطباء. ونطق الميت ـ فضلا عن تميّز صوته ـ يمثل قمة التهكم على الأحياء، هذا إذا لم تصل الحال الى مرارة اليأس والقنوط من صلاح الانسان.

ان تلاشي الفردية يؤدي الى مثل هذه «الآلية» العجيبة في السلوك، والتي تذكرنا بالأنماط المتكررة في عصر الكمبيوتر، أو ما نسمع عنه من نبوءات مذهلة عن الانسان الآلي. ولكن عجز الفرد عن تحقيق شخصيته أو ايجاد دور له في الحياة، يؤدي به الى محاولة التنفيس عن رغباته المكبوتة، بالعنف ـ مثلا ـ كما في قصة «نهار المقيبرة»، التي لا يمكن فهم أحداثها الا في ضوء ما قلناه عن هذه الرغبة الملحّة في الفعل. وقد يبدو هذا الفعل تافهاً أو جنونياً، ولكنه يمثل ـ مع ذلك ـ نوعاً من الاحتجاج. وليس الاحتجاج هذه المرة على مادية العصر وآليته، بل على جمود الماضي وعجزه عن تقديم الحلول المناسبة، ومن هنا يمكن تفسير «دكان العطارة» على أنه امتداد للماضي القديم ـ الشّبّة، والسّعوط والمرّ، والخاسكين، البزرمرو، الذي لم يعد صالحاً أو فعّالا في زمننا هذا. وإذا كان العنف «اللاواعي» مظهراً من مظاهر العجز، فان العجز الجنسي لا يعدو أن يكون ـ في مدلوله الأعم ـ هو العجز نفسه. وفي قصة «طابور المياه الحديدية» نلتقي بأكثر من واحد من هؤلاء المرضى، أما في قصة «الزيارة» فيبلغ العجز مداه حين يكتشف المريض أن حالته ميئوس منها، فهو في واقع الأمر امرأة وليس رجلا وفي أكثر من موقف في مجموعة حسين علي حسين تتكرر بعض الكلمات التي قد تعني في ظاهرها مجرد «الجنس» مثل «الوصال» و«التلاحم» ـ وهي

(١٩) طابور المياه الحديدية (دار ابن سينا للنشر والتوزيع، ط ١، الرياض ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م)، ص ١٠.

(٢٠) طابور المياه الحديدية، ص ٢١.

(٢١) طابور المياه الحديدية، ص ٦٧ ـ ٦٨.

لا تعني فيها أظن - سوى انشطار الشخصية، والرغبة في توحّد الذات واستعادة قدرتها على العمل أو الفعل، على أن القاموس الصوفي - كما نعرف - غنيّ بمثل هذه العبارات، ويتسع من ثم لشتى التأويلات.

لقد استطاع حسين علي حسين أن يوظف، بمهارة وعمق، الكثير من الرموز للتعبير عن غربه انسان هذا العصر واحساسه بالتفاهة والضياع والعجز والملل. ولكن تظل بعض رموزه عنيدة تستعصي على الحل أو التفسير(٢٢).

لقد توقفنا عند حسين علي حسين طويلاً لنكتشف بأنفسنا ومن خلال قراءتنا لأقاصيصه نوع الواقع الذي يصوره - ويصوره الحداثيون على نحو عام - هل هو واقعنا نحن أم أنه واقع غريب؟ وقد يبدو الأمر بديهياً لا يحتاج في حله الى عناء. فان لم يكتب المبدعون عن محيطهم فعمّ يكتبون؟ وقد رأينا جوانب من هذا الواقع في قصص حسين علي حسين. ولكن تصوير الواقع بجزئياته وألوانه وتفصيلاته وتأثيره الحتمي في الفعل أو على الشخصية لم يعد مطلباً من مطالب القصة الجديدة فهي كما يقول أحدهم:

أولاً: «ضد المفهوم الفلسفي الضمني لوظيفة الأدب بأنه تقليد للطبيعة ومحاكاة لها.

ثانياً: ضد الحدث وتطوره أو تناميه. وهو اتجاه نحو القصة التي لا نجد فيها أثراً لحبكة ولا يمكن أن تتبع الخيط الدرامي للأحداث فيها.

ثالثاً: ضد المغزى أو الأدب الهادف، أي ضد القصة التي تهدف لابلاغ رسالة معينة.

رابعاً: ضد المعدل العام للخبرة المألوفة، فهي تمثل أنماطاً من المغالاة.

خامساً: ضد الواقع والاستعاضة عنه بالرؤى والأحلام.

سادساً: ضد المعنى.

سابعاً: ضد التحليل والتصوير الموضوعي للعالم وظواهره.

ثامناً: ضد الموازين والأطوال والمقاييس المعروفة(٢٣).

وما دامت القصة الجديدة تتميز بكل هذه «الضديات» أو «اللاءات» - التي تذكرنا بلاءات مؤتمر القمة العربية عقب هزيمة ٦٧ - فما جدوى البحث عن بيئة أو واقع أو محيط؟ ومن الطبيعي أنه لا يمكن أن يتمسك جميع قصصيّينا الجدد بهذه المواصفات، وهم ضد القواعد والمواصفات، وقد رأينا أن هناك معنى وهناك مضموناً وهناك رسالة في الكثير من أقاصيص حسين علي حسين وأقاصيص رفاقه من «الحداثيين». ولكن علينا أن نشارك في بناء النص - كما أوصانا بذلك الألسنيون - وأن نحاول أن نستخرج اللالىء من الاعماق، أي من خلال الصور السيريالية الغامضة ومن خلال الأحلام والكوابيس. وهذا ما فعله الدكتور محمد صالح الشنطي في دراسته الرائعة المستقصية لواحد وخمسين قصصياً سعودياً ظهروا في العشرين سنة الماضية، معظمهم من الحداثيين. فقد حاول أن يتتبع انتاج كل قاص على حدة، كاشفاً ومنقباً عن سماته وخصائصه، ثم حاول أن يصنف كل مجموعة متماثلة منهم في دوائر واتجاهات، تبدأ من البسيط الى المركب أي من الواقعية الى التجريب.

ونتبين من هذا كله، أن الرفض والتمرد والاحتجاج والاغتراب والخروج على المألوف هو القاسم المشترك عند معظم هؤلاء القصصيين(٢٤). وقد يؤدي ذلك الى ضرب من العبث لا معنى له حتى عند الكاتب نفسه، كما يعترف بذلك عبد العزيز المشري إذ يقول عن مجموعته الأولى (موت على الماء): «موت على الماء كتبت ما بين ١٩٧٤ - ١٩٧٦. وتلك المرحلة كنت مشحوناً بالتمرد على التقليد تمرداً تعصبياً الى حدود أنني حملت ازميل فادياس وشرعت في نحت لغة شعرية مضغوطة بالتكثيف والرمز والايحاء، وربما الصور السريالية الأعمق «دالية» وكانت تلك المرحلة - أوائل السبعينات - هي المرحلة التي كانت فيها المواجهة قائمة بحماس بين كتّاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها.

كنا نشتعل بمعاداة التقليد بشتى أشكاله، حتى في كتاباتنا غير الإبداعية وفي رسائلنا، وبدرجة أولى في قراءاتنا، كانت الاندفاعية أكبر من حجم الاستيعاب أذكر أنني كنت أكتب قصصاً لا يفهمها إلا أنا، وفي أحايين عندما أعود لقراءتها بعد فترة من كتابتها يصعب عليّ فهمها، ولم أكن أجد في ذلك فتوراً بل أعمد الى كتابة المزيد بلذة عالية فقدتها فيما بعد...»(٢٥).

(٢٢) انظر للكاتب: «المتسكعون في قصة حسين علي حسين»، الرياض الاسبوعي ع ٥٤٥٩، الجمعة ١٥ شعبان ١٤٠٣ هـ - ٢٧ مايو ١٩٨٣ م، «حسين علي حسين في الطابور»، صحيفة الرياض، ع ٦٠٤٥، الخميس ١٩ ربيع الثاني ١٤٠٥ هـ - ١٠ يناير ١٩٨٥ م.

(٢٣) انظر مقالة سعيد مصلح السريحي: «انهيار نظرية الاجناس الأدبية راجع الى انهيار أساسها الفلسفي»، جريدة اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ، ع ٤٣١٤. وقد لخص السريحي هذا الخصائص من مقال لفايز أبا، ويعلق السريحي على هذه الخصائص فيقول: «وهذا كله من شأنه أن يجعل القصة الجديدة كالقصيدة الجديدة صرخة احتجاج من الانسان ضدّ كل تنظيم يحاول تعليبه في أطر جاهزة، ولهذا يأخذ الشكل والمضمون علامة التأكيد على الوجود الانساني المستقل».

(٢٤) انظر لكاتب المقال: قصتنا القصيرة في ميزان النقد»، ملف الثقافة والفنون، الرياض، ع ٥، ربيع الثاني ١٤٠٣ هـ - يناير ١٩٨٣ م، ص ١٠ - ١٢.

(٢٥) «شهادات - القصة القصيرة - الواقع والمستقبل»، صحيفة اليوم الثقافي الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ، ع ٤٣١٤. مجموعة =

لقد كان المشري شجاعاً حقاً في هدا الاعتراف، إذ أن قلة من المبدعين من يعترف مثله بالطيش أو العجز عن فهم ما صنع. أما النقاد المتحمسون للجديد فقلما نراهم يعجزون عن شيء. ويشير المشري الى «مواجهة» حدثت في أوائل السبعينيات بين «كتاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها». ولا أذكر أن شيئاً مهماً من هذا النوع قد حدث في البلد «آنذاك، وان حدث، فلا أظنه بالحجم الذي يصوره الكاتب، أو يستحق رد الفعل الغاضب الذي تعكسه مجموعته (موت على الماء). وأغلب الظن ان المشري انما يتحدث عن «مواجهة» عنيفة حدثت في بلدان أخرى، انطبعت في ذهنه من كثرة قراءاته وقراءات الشبان آنذاك في أدب الرفض والتمرد. يقول «. . . كنا نشتعل بمعاداة التقليد بشتى أشكاله. . . وبدرجة أولى في قراءاتنا. . .».

والحقيقة أن مجتمعنا وان لم يخل قط مما يستفز الحليم ويستثير الغضب، الا ان المخزون الثقافي الواسع الذي كوّنه كتابنا من الأدب الجديد ومن الفكر الجديد قد جعلهم يدخلون طواعية في دائرة الجاذبية التي سماها إدوار خراط «الحساسية الجديدة» سواء في الرؤية الانطولوجية أو في التكنيك. وقد تعرّف عدد من الباحثين على شيء من هذا المخزون الثقافي الذي تسرب الى انتاج قصاصينا عن قصد أو عن غير قصد، والذي لا ينفي الأصالة في جميع الأحوال بقدر ما يثبت الاستعداد النفسي لدى هؤلاء الشبان للانضمام الى معسكر التمرد والرفض.

لقد أشارت الدكتورة فاطمة موسى ـ على سبيل المثال ـ الى الملامح الوجودية في قصة حسين علي حسين، وكان قد اعترف هو نفسه بتأثره بروايتي كامو (الطاعون) و(الغريب) وقد انعكس ذلك في اغتراب شخصياته وعجزها عن التواصل واحساسها دوماً بالغثيان وتصببها عرقا في الحافلات المزدحمة أو في الحجرات ذات التهوية السيئة[٢٦]. وتنبه الدكتور الشنطي الى تأثر حسين علي حسين، من جهة أخرى، بعبثية كافكا، أي في «تصوير الحدث غير الواقعي بطريقة واقعية جداً، كما هو الحال في قصته «الجثة» حيث ينطق الجثّة ويجعلها تتحاور مع الآخرين ويصور ذلك كله باسلوب منطقي»[٢٧]. ويشيد عز الدين مدني بقصة حسين علي حسين «حكاية الجرذ» ويقول انها تذكّره برواية كافكا المعروفة بـ (المسخ) حيث يتحول فيها البطل نفسه، ذات صباح إلى حشرة ضخمة، أما حسين علي حسين فانه يوازي بين بطله وبين الجرذ، ويجعل الثاني أكثر حرية وأعظم ذكاء من الانسان[٢٨]. أما عابد خزندار فإنه يلاحظ الشبه بين قصة حسين علي حسين «كرسي الخيزران» ـ حيث يطل البطل من شرفته متفرجاً على الخارج الذي لا يعنيه ـ وبين المتفرج في رواية «المتفرج» لألان روب جرييه فكلا الشخصيتين تعيشان على هامش الأحداث ولم تصلا حتى الى مرتبة الشاهد[٢٩].

أما محمد علوان ـ وهو أكثر قصاصينا الشبان وعياً بصنعته وأعمقهم سخرية وشاعرية ـ فإن شاكر النابلسي يجزم بانتمائه ـ ولاسيما في مجموعته الثانية (الحكاية تبدأ هكذا) ـ الى المدرسة السيريالية. ويشرح النابلسي خصائص المدرسة السيريالية كما ظهرت في نتاج السيرياليين العرب: انسي الحاج وشوقي أبي شقراء وأدونيس ويوسف الخال الخ، ويقتبس شيئاً من أقوالهم عن السيريالية الغربية، يحاول تطبيقه على مجموعة محمد علوان، ويقول ان هذه المجموعة ينبغي ان توصف فعلاً بما جاء في تلك التعريفات فهي «المزيج كله من الحب والحلم، من الرؤيا المليئة بالكهرباء والكيمياء، هي الاضاءة من الداخل دفع التململات وإيصالها الى أقصى ما يمكن من التفتح، التسجيل الفوري للحالات النفسية التي كان مستعصيا من قبل التعبير عنها، هي اللون الضائع والايقاع الهارب، هي اللغة الجديدة الكيميائية»[٣٠].

ويبدو أن الدكتور سعد البازعي متفق مع النابلسي في «سيريالية» الرؤية عند محمد علوان، ولاسيما في استخدامه للمرآة المشروخة في بعض أقاصيصه إذ «ان المرآة المشروخة هي المعادل الموضوعي للذات، بل هي المجاز. الرمز الذي ينتشر على مساحات واسعة من الأدب، بل الفن الحديث عموماً، للتعبير عن رؤية منكسرة، لنقل الشعور الكامن في ذات الفنان ان ما حوله ليس بالاتساق والانسجام الذي قد يبدو عليه، وان الوصول الى جوهر الناس والاشياء لا يمكن أن يتم الا من خلال تهشيم الظواهر. . .»[٣١].

= من الشهادات لبعض القصصيين السعوديين من الشباب: جار الله الحميد، عبد العزيز الصقعبي حسن النعمي، حسين علي حسين، سباعي عثمان، محمد علوان، شريفة الشملان، سعد الدوسري، علي الشامي، عبد العزيز مشري، خليل الفزيع عبده خال.

(٢٦) مقالتها السابقة: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العربية».

(٢٧) كتابه السابق، ص ١٠٣.

(٢٨) عز الدين مدني: «ترنيمة الأحزان»، الرياض الأسبوعي، ٧ صفر ١٤٠٤ هـ ـ ١٩٨٣ م ع ٥٦١٩.

(٢٩) عابد خزندار: «عالم حسين علي حسين»، صحيفة الرياض، الخميس ٢٧ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ ـ يوليه ١٩٨٧ م، ع ٦٩٦٩.

(٣٠) شاكر النابلسي: «الايقاعات الهاربة وكيمياء اللغة»، الرياض الاسبوعي الجمعة ١٤ رمضان ١٤٠٣ هـ ـ ٢٤ يونيه ١٩٨٣ م، ع ٥٤٨٧.

(٣١) سعد البازعي: «مرآة الحداثة المشروخة ـ قراءة أولية لاربع قصص لمحمد علوان» اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادي الأولى ١٤٠٥ هـ ع ٤٣١٤.

هذا ما كان من أمر «المخزون الثقافي» الغربي، ولم يبيّن منه سوى قطرة من محيط، فماذا عن (المخزون العربي)، أو بعبارة أصح: المخزون الناطق بلسان عربي والمستند أساساً - من حيث التكنيك على الأقل - الى قاعدة غربية؟.

لقد لاحظ الدكتور الشنطي بعض أوجه الشبه بين قصاصي المملكة الشبان وبين وصفائهم العرب، نضعها مختصرة في نقاط على هذا النحو:

* عبد الله السالمي أقرب الى يوسف ادريس في حساسيته المكانية.
* سباعي عثمان يهتم بجزئيات الواقع وتفصيلاته، كما يفعل الواقعيون جميعاً وبخاصة يوسف ادريس.
* محمد علوان وأحمد بوقري يستخدمان في بعض أقاصيصهما عنصر «التزامن» في القصة، وهو تكنيك يشتركان فيه مع نظرائهم من العرب ولاسيما يوسف الشاروني.
* يوظف الكثيرون من القصاصين السعوديين الاسطورة والحكاية الشعبية والتراث، وهذا التوظيف يمثل تياراً عاماً في الاقصوصة العربية المعاصرة (على سبيل المثال: غسان كنفاني، محمد الطاهر عبد الله، زكريا تامر).
* يوظف عبد العزيز المشري الشعر والرسم والخبر في أقاصيصه، ولا يختلف في هذا عن العديدين من القصّاص العرب.
* يكثر استخدام الحلم والكابوس في القصة القصيرة السعودية بحيث يصعب التمييز بين الواقعي والخيالي، كما نرى عند جار الله الحميد وجبير المليحان وعبد العزيز المشري وعبده خال، على سبيل المثال، وهم يقتربون في هذا من النهج الذي سار عليه بعض القصصين العرب مثل عبده جبير ومحمد حافظ رجب وابراهيم عبد المجيد.
* الرؤية العبثية «الكافكاوية» التي غلبت على انتاج القصصيين العرب في السبعينيات نجدها واضحة في أقاصيص فهد الخليوي وبعض أعمال فهد العتيق وحسين علي حسين[٣٢].

هذا اذن، بعض المخزون الثقافي الذي نهل منه قصاصونا المحليون، لعل من العبث البحث عنه عند كل قاص بمفرده، وخير من ذلك ان نقنع بما يسمى «تداخل النصوص»، أو ان نقول، فخورين، إن الاسد هو مجموعة من الخراف المهضومة ومن المؤكد ان قصاصينا ليسوا كلهم أسودا، فقد أصيب بعضهم بسوء الهضم من كثرة ادمانه على النهش والالتهام. والقصة الجديدة تغري - لاعتمادها على تيار الوعي والأحلام والكوابيس - بالتخريف والهلوسة. وقد أبدى بعض قصصينا الجادّين من الشباب امتعاضهم من كثرة المتطفلين على هذا الفن وغلبة التقليد على الكثرة الكاثرة منهم. يقول جار الله الحميد - سنة ١٩٨٣ - لاحظت خلال السنتين الماضيتين نشاطاً كبيراً في النشر... وكذلك أسماء جديدة تدخل الساحة. الا أنه يؤخذ على معظمها انها تمارس تكراراً لما يكتبه الآخرون... واستطيع أن أقول إن هناك عشرة كتّاب قصة محليين يكتبون بنفس الطريقة وبنفس المفردات وفي نفس المواضيع[٣٣] ويدهش سباعي عثمان من الكمّ الهائل من القصص القصيرة الذي تنشره الصحف المحلية بشكل يكاد يكون يومياً ويقول إنه صدرت خلال العشرين سنة الماضية أكثر من مائة مجموعة قصصية، يمكن أن يفرز منها على الاقل عشر مجموعات إبداعية جيدة تقف على مستوى الانتاج القصصي في العالم العربي. ويؤكد أن «القصة القصيرة السعودية تسير في مسارها الصحيح لو خلصت من بعض الاعمال الضعيفة التي تجد في ساحة النشر المفتوحة مجالاً واسعاً نتيجة سوء التقويم»[٣٤].

ونحن نجد ما يماثل هذه الشكوى عند بعض الباحثين والنقاد المصريين إذ تقول أمال فريد: «الملاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة في هذه الأيام. وهناك من يظن أنه إذا أغرق في الرموز وكتب كلاماً غير مفهوم ففي ذلك ما يدل على عبقرية خاصة...»[٣٥]. ويقول نعيم عطية: «... وإذ يدخل الناقد عالم القصة الحديثة ينتابه ما ينتاب القارىء من حيرة ازاء اعمال تبدو مثل رمال متحركة لا أمان لها، فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مغلف ببهرج كثير...»[٣٦] ويقول ماهر شفيق فريد في بحث له بعنوان تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية القصيرة»... نجد في العبث ما يغري بالانزلاق إلى انعدام الشكل، وتخلخل البناء وغياب الروابط. وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء، حتى ليمكن القول انه لقاء كل أقصوصة عبثية ناجحة، تولد خمس محاولات مجهضة أو مبتسرة أو شائهه...[٣٧].

ومع ذلك، فانه يكفينا - كما قال المرحوم سباعي عثمان - عشر مجموعات قصصية أو عشرة قصصين لنقول بحث اننا نشارك وبجدارة في هذه النهضة القصصية النشطه التي

(٣٢) الشنطي: كتابه السابق، ص ٣٢٥ - ٣٤٠.

(٣٣) انظر: «شهادات القصة القصيرة» السابقة.

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) مقالتها السابقة.

(٣٦) نعيم عطية: «مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينيات»، مجلة فصول المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢ م، ص ٢٠٩ - ٢٢٣.

(٣٧) مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ص ٢٢٣ - ٢٣٧.

يشهدها حالياً العالم العربي. ولسنا هنا بصدد المفاخرة والمكاثرة، ولكننا نقول عن قناعة أن النماذج الجيدة من القصة القصيرة، كما كتبها شبابنا قد استطاعت أن تقفز الحدود، وان تتواصل بصدقها وشاعريتها وانسانيتها مع القارىء في كل مكان وعلى طول الساحة العربية.

وينبغي أن نعترف أخيراً، بأنه مهما كان رأينا في القصة الحداثية الجديدة بغموضها وقلقها وتوترها ـ فإنها هي التي واكبت تحديث المدن في بلادنا خلال سنوات «الطفرة». ولم تفعل ذلك تواطأ مع فن العمارة والتخطيط، بل تمشياً مع الواقع. فالمدينة القديمة ذات شخصية تاريخية وحدود معروفة ، حتى بعد أن زالت الاسوار عن احيائها العتيقة، بينما أخذت المدينة الحديثة في التنازل عن شخصيتها باستئصال الكثير من معالمها التاريخية المتواتر ذكرها في التراث، وكذلك فقد اتسعت حدودها الى ما لا نهاية. والمدينة القديمة ذات وحدات سكنية متماثلة ومجموعات بشرية متجانسه متواصلة، أما المدينة الجديدة فقد ألغت التماثل والتجانس والتواصل الى حدّ بعيد. انسان المدينة القديمة قانع مطمئن، وانسان المدينة الحديثة لا حدّ لطموحه، ولكنه قلق متوتر.

أوليس الكثير من صفات المدينة الجديدة ـ ان صحت ـ هي الصفات التي نلاحظها وربما ننكرها في القصة الجديدة، بل وفي الادب الجديد على نحو عام؟ ثم الا تصلح هذه الملاحظات السريعة لأن تكون منطلقاً لبحث جديد عن العلاقة الجدلية بين القصة الجديدة وبين الواقع المحلي؟

وهو السؤال الذي ظل معلقاً ولم نجب عليه حتى الآن. رغم اقتناعنا بأننا لا نعيش في حدود ضيقة، بل نعيش في عالم أكبر وأوسع.

القصة القصيرة في سلطنة عمان

بقلم: يوسف الشاروني

قبل عصر المطبعة عرف العمانيون ـ شأنهم شأن الشعوب الأخرى ـ بعض الأشكال القصصية التي عرفتها مرحلة الأدبين الشفاهي والمدون. وقد نشرت وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط عام ١٩٨٠ مقامات أبي الحارث للشيخ محمد بن علي بن خميس البرواني، لكن دون تعريف بالمؤلف ولا مولده ولا وفاته. والكتاب يتألف من خمس مقامات كتبت بالأسلوب التقليدي للمقامة العربية كما عرفت عند الهمذاني والحريري من حيث اعتمادها على راوٍ هو هلال بن أياس وأديب هو حارث بن الارقم المكنى بأبي الهيثم. ومن حيث استخدامها للمحسنات البديعية إظهاراً للمهارة اللغوية.

كذلك عرف العمانيون وجود خيط قصصي في بعض أشعارهم بل وجودالقصة الشعرية أحياناً، بدءاً من قصيدة مالك بن فهم الازدي، أول عربي دخل عمان من اليمن في الجاهلية، يروي فيها ـ وهو يحتضر بعد أن أصابه سهم ابنه سليمة دون قصد ـ قصة مسيره الذي ساره من أرض السراة وخروجه من برهوت حتى دخوله عمان وحروبه مع المرازبة من الفرس، ومروراً بالشعر الذي تروي أبياته تاريخ عمان أو مغامرات الشاعر مع محبوباته، حيث نجد في مثل هذا الشعر سمات تدل على القص مثل وجود التتابع الزمني للأحداث كاستخدام الفعل الماضي وحروف العطف واختلال المعنى إذا حُذف بيت من الشعر أو تغير مكانه، وعدم استقلال بيت الشعر أي ارتباطه بما قبله وما بعده لأنه جزء من السياق القصصي.

وهناك قصة نادرة في تراث الشعر العماني، وقعت أحداثها عام ١١٠٤ هـ أيام حكم الأمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهي منسوبة إلى شاعر مجهول، أوردها نور الدين السالمي في كتابه المعروف «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان». وتروي القصيدة القصصية قصة فتاة من نزوى ـ إحدى عواصم عمان السابقة ـ كانت في السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت، ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها ما زالت على قيد الحياة. وتعلل القصة ذلك بأنها دفنت وما يزال بها رمق من حياة، ثم ردت الروح إليها. ولكن القصيدة تشير إلى رأي آخر هو الذي يغلبه الشاعر راوي القصة، ذلك أنها أصيبت بسحر. وهذا الرأي هو الذي دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها لأنها كانت قد غادرت القبر مع جماعة من البدو مروا بها فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم، حتى مر بها ذات يوم شخص كان يعرفها، فابلغ أهلها، فأخذها إليهم، فتعرفوا عليها وتعرفت عليهم (أنور الدين السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، جـ٢، ١٩٨١، صفحات ١٠٤ ـ ١٠٨).

ورغم إن هذه القصة الشعرية الفريدة قد كتبت في عصر

كانت فيه الحدود بين القصة والتاريخ غير واضحة، إلا أنها كانت تتميز عن القصائد العمانية التاريخية بالتركيز على حادثة واحدة ورواية تفاصيلها من بدايتها إلى نهايتها وليست سلسلة من الأحداث المتتابعة. كما أن بها بعض الأساليب القصصية مثل الاسترجاع (الفلاش باك) على سبيل المثال. ومما يلفت النظر إن هذه القصة الشعرية مكتوبة بأسلوب النثر القصصي البسيط الذي يفهمه القارىء العادي، ولم تلجأ إلى تلك الالفاظ التي تحتاج إلى قاموس لفهمها والتي كان معظم الشعراء العمانيين في تلك العصور يعتقدون أن الشعر لا يكون شعراً بدونها، فهي قصة شعرية عن الشعب وللشعب وليست للخاصة (للرجوع إلى هذه القصة بتوسع أكثر أنظر: يوسف الشاروني ـ سندباد في عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ القصة في الشعر العماني، صفحات ٢٣٩ ـ ٢٤٣).

وإذا كانت قصيدة أو قصة فتاة نزوى فريدة في عصرها إذ لم تكن تمثل تياراً من تيارات الشعر العماني، فإن الشعراء المحدثين حاولوا كتابة القصة الشعرية متأثرين في ذلك بلا شك مما وصلهم من محاولات إخوانهم الشعراء المحدثين ابتداء من أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢م) الذي تأثر بدوره بذلك التفاعل بين الشرق والغرب بسبب ما جد من وسائل المواصلات والاتصالات الأسرع. ونستطيع أن نذكر من فرسان هذا اللون من الشعر القصصي الشيخ عبد الله بن علي الخليلي المولود عام ١٩٢٢ ـ وقد جرب قلمه في كتابة القصة القصيرة النثرية لكن الشعر هو ميدانه الأول بلا منازع ـ كذلك ممن كتب القصة الشعرية الشاعران سالم بن علي الكلباني وأبو سرور حميد بن عبد الله وغيرهم.. حتى الشعر الشعبي العماني شارك في هذه المحاولات القصصية على نحو ما نجد عند الشاعر الشعبي الصوري سعيد بن عبد الله ولد وزير المولود عام ٣٢٣ هـ / ١٠٦ م (المرجع السابق)، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣).

ولعل أول مجموعة قصصية عمانية هي «المغلغل» للمرحوم **عبد الله بن محمد الطائي** (١٢٧ ـ ١٩٧٣) وهي مجموعة لم تنشر بعد، وإنما نعرفها من قائمة مؤلفاته المعلن عنها فيما ينشره ابناؤه من دواوين شعر ودراسات أدبية وروايات لوالدهم الراحل، ويبدو أنهم جمعوا هذه المجموعة مما نشره والدهم عبد الله الطائي في الصحافة العربية في الستينات وأوائل السبعينات، ولعله كان قد أعدها للطبع على هذا النحو قبل وفاته، فهو يؤرخ «دوار جامع الحسين» ـ إحدى قصص المجموعة ـ بعام ١٩٧٣ عام وفاته.

فقد اتيح لي أن أطلع على هذه المجموعة التي تتكون من أربع قصص قصيرة فقط، أولاها تدور حول الأوضاع المتخلفة في عمان قبل عصر نهضتها التي بدأت عام ١٩٧٠، أما القصص الثلاث الأخريات فمحورها كلها أوضاع الفلسطينيين بين المهجر والأرض المحتلة. وإذا كان عبد الله الطائي قد أطلق على القصة الأولى عنوانه «المغلغل» وعلى إحدى القصص الثلاث الأخرى «دوار جامع الحسين» فأنه ترك القصتين الآخريين بلا عنوان. وقد اختار ابنه الأستاذ مازن الطائي بطل إحدى القصتين الآخرين ليكون عنواناً لها وهو «عبد البديع»، أما القصة الأخرى فيمكن أن نسميها «مأساة صبحية» وهو اسم بطلتها كذلك.

وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي عند عبد الله الطائي كما تمثله رواياته «ملائكة الجبل الأخضر» «والشراع الكبير»، لادركنا إن عبد الله الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة. وإن شخصيات قصتي دوار جامع الحسين وعبد البديع أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التي تنبض بالحياة، كما أن القصتين أقرب إلى التقارير الإخبارية عن هاتين الشخصيتين منها إلى الأعمال الدرامية. ولعل «مأساة صبحية» هي أكثر قصص المجموعة نبضاً بالحياة، وبتطور شخصيتها الرئيسية صبحية مع الحرص على تصوير المناخ الاسري والبيئي الذي أدى بها إلى مأساتها ومأساة أبيها من بعدها بسببه وبسببها أيضاً.

وقد جاءت وفاة عبد الله الطائي بعد ثلاث سنوات من **النهضة العمانية الحديثة** التي قادها جلالة السلطان قابوس في يوليو عام ١٩٧٠، وكان هو وزيراً لإعلامها مرة فوزير للشئون الاجتماعية مرة أخرى ـ وقد تولى جلالة السلطان قابوس مقاليد حكم عمان بعد ثلاث سنوات من نجاح إحدى شركات النفط في استخراجه من الأرض العمانية وتصديره للخارج. وقد استطاع جلالته أن ينقل البلاد من العصور الوسطى إلى حضارة القرن العشرين خلال سنوات قلائل. وكان من مظاهر هذا الانتقال ظهور الصحافة في البلاد لأول مرة وإدخال الإذاعة فالتليفزيون، فضلاً عما وقع من تغييرات اجتماعية جذرية في مقدمتها تحول المجتمع العماني من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني في كثير من مناطقه، وانتشار التعليم حتى المرحلة الجامعية بعد أن لم يكن هناك قبل ذلك إلا ثلاث مدارس ابتدائية للبنين، وعودة كثير من العمانيين الذين كان معظمهم قد سبق أن هاجر إما إلى شرق أفريقيا أو إلى الدول العربية ولا سيما الدول الخليجية وذلك بسبب ما كانت تعانيه البلاد وقتئذ من شظف عيش أو شيخوخة حكم. كل هذه العوامل تفاعلت معاً ليصبح المناخ مهيأً لظهور قوالب جديدة في الأدب غير تلك القوالب التقليدية التي عرفها العماني آلاف السنين قبل ذلك وهي

الشعر بجناحيه: الغنائي الفصيح، والشعبي المصاحب لفنون الرقص والغناء أو المستقل بذاته.

ولعل القصة القصيرة بمعناها الحديث ـ كانت أسبق هذه القوالب الأدبية إلى الظهور، منذ بدأ شاب مثل سعود بن سعد المظفر ينشر قصصه المبكرة في الصحافة العمانية في أوائل السبعينات، بينما لم تظهر رواية عمانية إلا في أواخر الثمانينات حين نشر الشاب سيف بن سعيد السعدي المولود عام ١٩٦٧ روايته الأولى «جراح السنين» هذا عام (١٩٨٨)، هذا إذا استثنينا روايتي عبد الله الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير» والرواية الأخيرة كتبها قبيل وفاته عام ١٩٧٣ م ـ باعتبار إن عبد الله الطائي ينتمي إلى جيل ما قبل النهضة العمانية الحديثة، وأنه كان أكثر تأثراً برحلاته في البلاد العربية واحتكاكه بالأدباء العرب مما وقع في بلاده من تطورات حضارية وحركة أدبية لم تكن قد تبلورت بعد عندما وافاه الأجل المحتوم.

ومما يثير الالتفات أن أول مجموعة قصصية نشرت بعد ذلك كانت بعد عشر سنوات من وفاة الطائي عام ١٩٨٣ ومن شاعر من نفس جيل عبد الله الطائي بل من مواليد السنة نفسها التي ولد فيها عبد الله الطائي ١٩٢٧، وهو **محمود الخصيبي** مؤلف مجموعة «قلب للبيع». وتتكون المجموعة من اثنتي عشرة قصة إذا جاز لنا أن نطلق عليها كلها قصصاً، فقد كان فيها كل سلبيات ما أسميه بالبدائية الفنية، لأنها في الواقع تجمع بين ما نسميه الحكاية أو الحدوتة والقصة القصيرة، وتتفق معظمها في حرص المؤلف على أن تكون النهاية سعيدة بغض النظر عن المقدمات مما يدل على بساطة الخصيبي في التناول على حد تعبير الأديب محمد جبريل في مقدمته التي كتبها للمجموعة، وقد نشر الأديب الشاب عبد الله الريامي نقداً لهذه المجموعة يعلن فيه أن الخصيبي تسرع في إصدار مجموعته، ويتساءل عما إذا كانت قصة قلب للبيع ـ التي أطلقت عنواناً على المجموعة ـ قصة أم خاطرة أم رؤية ذاتية. كما يذكر أن القصص تتسم بالتقريرية المباشرة، ويستشهد مؤلفها في بعضها بأبيات من الشعر كأنما يكتب مقالات تحتاج إلى إثبات، وأن أطول قصص المجموعة «شوق النبق» أولى أن تتحول إلى رواية إذ فيها تتعدد الأحداث والاشخاص والملابسات (عمان، ٢٦ ابريل، ١٩٨٣) وقد كانت هذه هي المجموعة القصصية الأولى والأخيرة لمحمود الخصيبي، لأنه لم ينشر بعد ذلك سواء في الصحف أو من الكتب ـ إلا شعراً، حتى بلغ ما نشره حتى اليوم ـ بعد هذه المجموعة القصصية اليتيمة ـ ثلاثة دواوين شعرية فهو شاعر قبل أن يكون قصاصاً.

وفي تلك السنة نفسها فإن أحد أبناء الجيل التالي لعبد الله الطائي ومحمود الخصيبي ـ وهو الجيل الذي عاش طفولته ما قبل سنوات النهضة لكنه عاش شبابه في سنوات النهضة فتأثر بما وقع من تطورات ذات إيقاع سريع، ربما عايشه من قفزة نقلت بلاده ـ ونقلته هو ـ من العصور الوسطى إلى قلب القرن العشرين ـ هو الشاب **أحمد بلال** (المولود عام ١٩٥٤) نشر مجموعته القصصية الأولى «سور المنايا». وفي هذه القصة التي يحمل اسمها عنوان المجموعة ـ حدد لنا القاص زمان احداثها حين قال في بدايتها إنها وقعت في الستينات من القرن العشرين، ثم حدد لنا مكانها فذكر أنه مسقط، والسور كان سوراً واقعياً حول مسقط في الستينات من هذا القرن وحتى عام ١٩٧٠، لكنه في القصة جعله واقعاً مشحوناً بالرمز، فهو سور يحجز الأم من العلاج والشفاء وهي في طريقها إلى المستشفى الوحيد الموجود بعمان وقتئذ داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها (أنظر عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) لكنه سور يحجب أيضاً العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، كما أصدر أحمد بلال بعد ذلك مجموعتين قصصيتين آخريين هما: «وأخرجت الأرض» (١٩٨٣) و«لا يا غريب» (١٩٨٧).

وتعتبر هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب ـ إلى حد ما ـ نحو القصة القصيرة بمعناها المتعارف عليه من المجموعة القصصية «قلب للبيع»، وإن كانت ما تزال تغلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية. وما أسميه البدائية الفنية يتسم بعدد من السمات أبرزها الشخصيات المسطحة التي لا تعرف إلا الخير والشر في مقابل الشخصيات المعقدة المتطورة، والأسلوب التقريري أو الخبري كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي. وفي مجموعة «سور المنايا» إلى جانب وجود هذه السمات أحياناً وجود سمات أخرى منها:

ـ استخدام الالفاظ المهجورة، حتى أن أسلوب بعض القصص أو الخواطر أقرب إلى أسلوب المقامات مثل الخاطرة التي عنوانها «الانتظار».

ـ ينجح أحياناً في استخدام تشبيهات من بيئة القصة كقوله أن الانفس «خضتها خشونة الطريق خض اللبن في القرب (سور المنايا، ص ٣٦) إلا أننا نجده في أحيان أخرى يستخدم تشبيهات ليست نابعة من القصة، أي لا تخدم السياق القصصي، كأن نقرأ أن «الدموع تتدفق على الوجنتين كالماء المتدفق من ثنايا الراسيات (سور المنايا، ص ١٢). أو يستخدم استعارات وتشبيهات تقليدية كقوله «أخذت الشمس تجر أذيالها» (المرجع السابق، ص ١٦). أو «ساد المكان صمت كصمت القبور» (ص ١٥).. الخ.

ـ الحوار أيضاً غير نابع من الشخصيات بل المؤلف هو الذي يتكلم على لسانهم فمثلاً الأم الريفية في قصة «جريمة تحت الماء» تقول لابنها في التليفون» إن صوتك وكلماتك يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير» (وأخرجت الأرض، ص ١٧). والأسلوب الرومانسي واضح هنا.

ـ ومن السمات الرومانسية أيضاً اغراق كثير من الشخصيات في الحزن والكآبة، فدموعها ـ أناثاً وذكوراً على السواء ـ سريعة الانسياب (أنظر على سبيل المثال: سور المنايا، الساحرة، ص ١٠٨ ـ أخرجت الأرض، جريمة تحت الماء، ص ٣٣ ـ لا يا غريب، الجبل، ص ٢٧، ٣٢ وضحية الشهر الرابع، ص ٤٠) وهو ما نلاحظه عند كاتب مثل المنفلوطي جعل عنوان أحد كتبه «العبرات».

وقد أشار الدكتور أحمد درويش في مقدمته لمجموعة «لا يا غريب» إلى هذا الاغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولع بايراد الكلمات الجميلة بذاتها، مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد وأن يضخم الموقف في كثير من الحالات أكثر مما ينبغي.

ـ يتدخل المؤلف أحياناً لشرح ما لا يحتاج إلى شرح وأحياناً لشرح ألفاظ لا تتفق والأسلوب القصصي. فحين يتحدث بطل «سور المنايا» في التليفون مع أمه يقول لها أرجو أن تبلغي ريم.. ثم يشرح لقرائه بين قوسين قائلاً: يقصد زوجته (سور المنايا، ص ١٧). وفي قصة يصف امرأة بأنها ملتاثة ثم يشرح لنا معناها بين قوسين: مجنونة (المرجع السابق، ص ١٠٥).

كذلك فأنه يتدخل بالشرح والتعليق من حين لآخر كأن يقول: وأي وازع يردع التجار الذين أصيبت أجسامهم بالعجاف وعقولهم بالعقم وانتزعت متع الحياة من ضمائرهم وارتكز إيمانهم في لذة الحواس (سور المنايا، ص ٢١. وأنظر كذلك ص ٢٣ ونهايات قصص «الرجل العائد من الموت» ص ٤٧. و«المتهمة البريئة» ص ٥٨ و«انها أكثر من عظيمة» ص ٧٥... الخ).

ـ يلخص أحداثاً كثيرة في صفحات قلائل فيغلب عليها أسلوب الخبر الصحفي. وعلى سبيل المثال أنظر: سور المنايا، قصتي: نقمة المال، وأنها أكثر من عظيمة. وقد خلت المجموعتان التاليتان من ذلك.

ـ بعض الصفحات في مجموعة «سور المنايا» لا تندرج تحت اسم القصة القصيرة بل يمكن أن تكون خاطرة أو انطباعات. وعلى سبيل المثال أنظر «سور المنايا»: الحياة ابتسامة، إن الله غفور رحيم، قاعة الأحزان، وسط الزحام، الصديق... وقد نبهه بعض النقاد إلى ذلك (عبد الستار خليف، الوطن ١٩٨٣/٩/٢٦. فخلت مجموعتاه التاليتان أيضاً من ذلك.

ـ كذلك أصبح أكثر اهتماماً بعناوين قصصه في مجموعتيه التاليتين، وكان النقاد قد أخذوا عليه عدم اهتمامه بذلك في مجموعته الأولى «سور المنايا» حيث أن عناوين معظمها «غير مناسبة وغير صالحة على الاطلاق» (عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) والمعروف إن اختيار عنوان القصة جزء لا يتجزأ منها، وله دوره الكبير في عملية تشويق القارىء للإقبال على قراءة القصة أو صرفه عنها.

ـ ومن هذه المجموعات الثلاث نستطيع القول إن أحمد بلال يعتبر رائد القصة القصيرة البوليسية العمانية. فلا تخلو مجموعة من مجموعاته الثلاث من قصة بوليسية واحدة على الأقل، وهو ما لم يكتب فيه غيره. وقصص أحمد بلاد البوليسية مرتبطة بالجريمة كما هو شأن معظم هذا اللون القصصي لكن «تشابه الشخصيات وكثرة المفاجآت يجعل القارىء يحس في بعض الأحيان أنه توغل في غابة كثيفة، تشابكت فيها الأغصان المثمرة حول رأسه. ومع التسليم بإمكانية جودة الثمر وأهميته فإن كثرته في بعض الأحيان ربما تحجب الرؤية الواضحة عن العين (د. أحمد درويش، مقدمة «لا يا غريب»).

ويمكن اعتبار الأسلوب القصصي عندعلي بن عبد الله الكلباني (المولود عام ١٩٥٦) الذي نشر مجموعته «صراع مع الامواج» عام ١٩٨٧ قريباً إلى حد كبير من الأسلوب القصصي عند أحمد بلال. إنه يستلهم قصصه من وطنه عمان ما بين عهدين، ويصور وقع هذه الطفرة الحضارية على شخصياته وأثرها في تطورهم. وعلى سبيل المثال فبطلا قصتيه «الارادة» و«النجاح» قد أتيح لهما التعليم الذي لم يكن متاحاً أمامهما من قبل، فأقبلا عليه وحققا طموحاتهما. والكلباني ـ مثل أحمد بلاد ـ يتأثر بالحياة العسكرية التي يعيش في وسطها، فهاتان الشخصيتان تصبوان إلى الالتحاق بصفوف الجيش وتنجحان في تحقيق ذلك.

لكن معظم شخصيات «صراع مع الامواج» إما بيضاء أو سوداء. يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في مقال له عن هذه المجموعة إن القاص شدد قبضته على شخصياته «فأمسك تلابيبها حتى تحولت إلى شخصيات نمطية بحيث انقسمت إلى معسكرين: ملائكة وشياطين» (د. إبراهيم الفيومي، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني القصصية «صراع الأمواج»، عمان ١٩ مايو ١٩٨٨، ص ٧).

كذلك فإن اللغة الصحفية تسيطر على قصص المجموعة لأن الأحداث تروى بأسلوب خبري حيث أن ما يستغرق

منها سنوات طوالاً يروي في سطور قلائل حتى أننا لنقرأ جملاً مثل: ومرت الأيام والشهور (صراع مع الامواج، ص ٤٩). لهذا يغلب على بعض القصص طابع التلخيص الذي يروي في بعضها حياة كاملة، وكان الانسب القالب الروائي لا القصة القصيرة.

كذلك فإن بعض قصص المجموعة أقرب إلى الخاطرة مثل «وعرف الطريق». كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية (أنظر على سبيل المثال نهاية قصة «الارادة» (المرجع السابق، ص ٣١)، ولعل قصة «المصر الأحمر» أنجح قصص المجموعة، ومن أسباب ذلك نهايتها التي تتوازن فيها الفرحة باحزان الحياة الصغيرة من خلال وعي طفل.

وهذه السلبيات التي أشرنا إليها في قصص محمود الخصيبي وأحمد بلال وعلي الكلباني أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده على نحو ما نجد عند كاتب كالمنفلوطي في مصر كما أشرنا سابقاً، وهم بريادتهم يخلقون جمهوراً قارئاً في بلدهم لهذا الفن الأدبي الوليد، ويدفعون في مقابل ذلك ثمن ريادتهم الشجاعة لطريق لم يعبده أحد من قبلهم من أبناء وطنهم.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر في دمشق **سيف الرحبي** (المولود عام ١٩٥٦) «التباساته القصصية الأربعة»، على نحو ما سماها ضمن كتابة «الجبل الأخضر» الذي تضمن نصفه قصائده النثرية كما يسميها، ونصفه الآخر التباساته القصصية. وأثبت في نهاية كتابه أنه ألفه ما بين الجزائر وبيروت ودمشق. وإذا كان أحمد بلال قد كتب القصة الرومانسية فإن قصص سيف الرحبي تقف في أقصى الطرف الآخر. فلئن كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان فأن غذاءه الفني كان خليطاً من بهارات أسواق المدن العربية وعطارتها وعطورها النفاذه وروائح مدن الغرب يضج نهارها بأخر الصيحات ولياليها بالكؤوس المترعة بالأصوات والبكاء والدخان على حد تعبيره في أحد التباساته القصصية.

قصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كئيب. وشخصياتها الثانوية الأخرى - التي تدور في فلك بطلها أو أبطالها - تتأرجح بين التجربة والتجسيد. هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات: كالأستاذ، والفتاة، والمرأة الرائية... فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوفه السحرية في عالمه الداخلي. وقد شرح سيف الرحبي وجهة نظره سواء في الشعر أو القصة قائلاً: أن تغادر حطام الواقع اليومي وتغوص في الواقع الأعمق، في الوجه المطموس للحياة الحقيقية - أن تغرق بلذة في مملكة الداخل المحفوفة بالمخاطر لتستخرج لآلىء الصورة الشعرية (العقيدة/١٧ أكتوبر ١٩٨٧، ص ٣٨) أو كما قال أحد نقاده: سيف الرحبي يكلم نفسه، يتأوه حيناً كما يتأوه العصفور في قفص الغربة، فأن أطربنا (لعله يقصد حزناً) النغم نبراً وكرامة، وإذا لم نفهم فلتغلق. (إبراهيم شعراوي، الرمزية في الشعر العماني الحديث، العقيدة، ١٦ مايو ١٩٨٧، ص ٣٦).

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته «سرور» بريف عمان، وحيناً من خارج عمان: بيئة عربية كانت أو غربية. ومن هذا التلاقي - ولا نقول الصدام - بين البيئتين - ولا نقول الحضارتين - تولدت هذه الشحنة التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة الخصبة من جذورها هزاً عنيفاً فلم يقتلعها إنما سمعت لها دمدمات وقعقعات.

إن التباسات قصص سيف الرحبي القصصية خليط من الرمزية والاسطورية والفانتازية والسريالية، وهو دائم الاشارة إلى التراث - العربي والعالمي - دائم الاحالة إليه.

وقد أعلن في حديث له إن أعماله الأدبية مربوطة «بخيط الرحيل، خيط التيه، خيط الشتات. وقد أصبح هذا التيه بالنسبة لي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح. وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود (مجلة المنتدى، دبي، يوليو ١٩٨٨، ص ٨).

فإذا عرفنا إن سيف الرحبي يعلن بوضوح تحيزه إلى أندريه بريتون ولوتريامون وأنسي الحاج وأدونيس والدادائيين عرفنا في أي صف يقف وإلى أية جبهة ينتمي سواء في قصائده النثرية أو التباساته القصصية.

ويمكننا أن نعتبر **محمد القرمطي** المولود عام ١٩٥٤ من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحبي. فهو مثله يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته «وكان في زمن الغياب»، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث العربي وإيسوب من التراث الاغريقي (إبراهيم شعراوي، الخارج والداخل في قضايا الأدب الرمزي العماني الجديد، العقيدة، ١٢ ديسمبر ١٩٨٧، ص ٣٠). وقصته «حكاية الأولى بعد الأخيرة» مزيج «بين الاسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، لا نعرف بأيهما نبدأ، ولا بأيهما ننتهي». (إبراهيم شعراوي، الروح الاسطورية في القصة العمانية الحديثة، الوطن الأسبوعي، ٨٨/٨/١١، ص ٦).

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم الكثير من الرموز الاسطورية وعناصر الفولكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي. وقصته - كما وصفها أحد النقاد - قصة متوترة صاخبة بالانفعالات (المرجع السابق).

وقد أصدر محمد القرمطي عام (١٩٨٨) مجموعته القصصية الأولى «ساعة الرحيل الملتهبة» وهي مختارات مما

سبق أن كتبه. وفيها يهدي قصته «أما زلت تائهاً أيها المسافر» إلى سيف الرحبي، دلالة على ما بينهما من تجاوب روحي وفني.

(وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر صادق بن حسن عبدواني (المولود عام ١٩٤٤) صاحب مجلة الاسرة الأسبوعية (الآن) مجموعة قصص قصيرة في مجلته ما بين يناير ويوليومن ذلك العام (وكانت تصدر نصف شهرية وقتئذ). لكنه لم يجمعها في كتاب حتى الآن. ولولا ان هذه القصص نشرها مؤلفها شبه متتابعة وفي مجلة واحدة وعلى فترات زمنية متقاربة لربما تعذر تناولها بصورة شاملة، ولظلت قصصها مشتته تشكو الوحدة والبعد عن أخواتها. فالمعروف إن للقصة القصيرة حياتين - كما يقول الأستاذ يحيى حقي - احداهما وأنت تقرؤها منفرداً، والأخرى وهي مع أخوات لها بين دفتي كتاب. لهذا فعندما تناولتها بالنقد اضطررت إلى اختيار قصة «البحث عن الحب» ليكون عنواناً للمجموعة حتى يسهل تناولها ككل (أنظر: يوسف الشاروني، صحيفة عمان، ٢١ مايو ١٩٨٥، ص ٥ ،١٣ و٢٨ مايو ١٩٨٥، ص ٥).

وصادق عبدواني يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه وجمهور قرائه. فهو لا يريد أن يكتب قصصاً تتجاوز المستوى الثقافي لجمهوره، وإن كان حريصاً كذلك ألا يكتب قصصاً تدغدغ مشاعر قرائه أو تتخلف عنهم. ثم هو يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه ومجتمعه. فهو حريص أن يدور محور قصصه حول المجتمع العماني وقضاياه الاجتماعية في اللحظة الحضارية التي استلهمها المؤلف في قصصه. أنها تدور حول موضوع ما نشأ من قضايا نتيجة ما طرأ على المجتمع العماني من تطورات حديثة انعكست على أوضاع مثل العلاقات الزوجية، وهجرة المزارعين من الريف، وإصابات السير، وذهاب بعض الشباب للتعلم في الخارج ثم اصطدام ببيئتهم عند عودتهم، ثم محاولته التوفيق بين مستوى تعلمهم ومستوى بيئتهم، بحيث تعود الفائدة - وليس الضرر - على الطرفين. وذلك على نحو ما نجد في قصته الممتازة «الدجالة» مما يذكرنا بقصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وإن كان الكاتب لم يطلع عليها، لكنها الظروف المتشابهة تخلق الأفكار المتشابهة. كذلك نجد في هذه القصص مختلف الشخصيات أفرزها التطور كالبخيل والمسرف والمرتشي والطبيب الذي يحاول الذهاب في إحدى البعثات، والطبيب الذي عاد من الخارج محاولاً أن يفيد بيئته.

قصة واحدة تتناول ما يلاقيه صيادو الأسماك من مخاطر. ولئن كانت الزراعة قد هجرها أبناؤها ومات الوحيد الذي يتشبث بها في قصة «الجنازة»، مما يدل على نظرة المؤلف المتشائمة هنا، فإن البحر وجد من يتشبث به في قصة «الأم» جيلا بعد جيل، وأنه إذا كان الوالد قد ابتلعه البحر فإن الابن مستعد أن يملأ مكانه، تبارك ذلك وتشجع عليه أم لا تعرف خوفاً ولا تراجعاً.

وتتحرك أحداث هذه المجموعة القصصية بين العالمين الداخلي (عالم الحلم والكابوس والذكريات) والعالم الخارجي بما فيه من حركة وحوار مع الآخرين، كما أنها تحقق الوحدة الفنية في القصة القصيرة عن طريق وحدة الشخصية ووحدة الحدث أكثر مما تحققه عن طريق وحدتي المكان والزمان.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر الشاب حمد بن رشيد بن راشد (المولود عام ١٩٦٠) أولى قصصه القصيرة «النخلة الصغيرة» في ٢٥ أكتوبر من ذلك العام. وهو مثل معظم كتاب القصة القصيرة العمانية كاتب مقل، نشر حتى أكتوبر عام ١٩٨٨ - أي على مدى خمس سنوات - حوالي عشرين قصة قصيرة، أي بمعدل أربع قصص قصيرة كل عام. فإذا عرفنا أن قصصه تتميز بأنها لا تتجاوز صفحة واحدة إن لم تكن أقل، أي أنها أقصوصة أو لقطة أكثر مما هي قصة قصيرة، أدركنا إلى أي حد اقلال هذا الكاتب الشاب في إنتاجه.

وقد أعلن حمد بن رشيد في بداية حياته الأدبية - بل قبل أن ينشر قصته الأولى - أنه من أنصار الوسط، لأن الوسط ينشد التجديد ولكن بأسلوب مشوب بالحذر. ثم يعلن رأيه في السريالية قائلاً «إن الغموض والمبالغة في السريالية هروب إلى المجهول... والخلاصة لست حجر عثرة أمام التجديد لكن وفق مستجدات تبقي لجوهر الأدب ماء وجهه، إضافة إلى كشف النقاب عن الغمام الذي يكتنفه الغموض والشك». وهو يرجو أن يكون هذا اللون من التجديد طفلاً شرعياً «برغم إن المحاولة السريالية المعنية ضئيلة جداً إذا ما قيست بالتجربة الكلاسيكية العريقة في أدبنا. والجعجعة التي اثيرت لم تسفر بعد عن طحن يسد الرمق». ثم يعلن معارضته بوضوح للاتجاه الادبي الذي يمثله سيف الرحبي قائلاً «والسريالية المزعومة هذه تتسم بالغموض والمبالغة واحياناً التشاؤم المفرط، مع احترامي بالطبع للأديب سيف الرحبي وما يتسم به من ثقافة واسعة وحس وطني صادق... لكن سيف أصبح سيفاً في وجه الوضوح ووحدة الموضوع والقافية والوزن الموسيقي». (حمد الرشيد راشد، حول الظاهرة السريالية في الأدب العماني المعاصر، عمان، ١٨ أكتوبر ١٩٨٣). بعد ذلك بأربع سنوات نجد حمد بن الرشيد ما يزال متمسكاً بخطه القصصي المعلن في حديث له بمجلة العقيدة حيث يعترف أنه لا يميل إلى الكتابات الغارقة في الغموض «إنما اتوجه إلى الوضوح لأن الوضوح جمال في نظري، ليس ذلك الوضوح الساذج بطبيعة الحال، إنما السهل الممتنع» (العقيدة، ١٠ يناير ١٩٨٧، ص ٣٨).

وهـذه مقدمـة لا بد منهـا لتوضيـح الخلفية الفكريـة والفنيـة لحمد الرشيد.

لهذا فاننا يمكن أن نقرر مطمئنين ان عـام ١٩٨٣ هو عـام مـولد القصـة القصيرة العـمانية بحق بمختلف اتجاهـاتهـا من أقصى التقريرية السردية المشوبة بالرومانسية إلى أقصى الرمزية الأسطورية المشوبة بالسرياليـة، وما بينهـما من صيغة مشـتركة ترضي جميع الأطراف المعنية «على نحو ما عبر حمد الرشيـد في مقاله المشار إليه سـابقاً، أو بتعبـير أدق: ما بينهـما من واقعية اجتماعية عـلى نحو مـا نجد عنـد صادق عبـدواني أو واقعيـة انطباعية عند حمد الرشيد.

ويمكن أن نلخص أبرز سمات أقاصيص حمد الرشيد فيـما يلي:

ـ من سـمات البنـاء الفني أن الأقصـوصـة تتكـون من مقاطع، يعبر كل مقطع عن حركـة تختلف عن حركـة المقطع الآخـر. ويمكن أن نـأخـذ قصـة «النخلة الصغـيرة» أولى أقاصيصه التي نشرهـا كنموذج عـلى ذلك: يتبـادل الوعي في هـذه القصة الـطفل والشـاب الـذي كـان طفـلاً يـومـاً مـا، والقارىء يتحرك بين هذين الوعيين. البداية بالغروب وبالجد وكـلاهما مـرتبط بالآخـر، وعلى الجـانب الآخر الـطفـل رمـز الشروق كما عبر عن ذلك بحق عبد الستـار خليف في دراسته عن هذه القصة (عمان، ٢٩ نوفمبر ١٩٨٣، ص ٧).

المقطع الثاني يبدأ بالتعرض للجو وبـالنهار وقـد انتقل من الشروق إلى الضحى أو ربمـا منتصف النهـار حيث السـماء أصبحت تصب غيوماً من البخار على الأفق الممتـد إلى ما لا نهاية وليس هناك مـا يبـين، لكن وسط هـذه القتـامـة نجـد بصيص الضوء والأمـل، فثمـة فسيلة يتيمـة غـارقـة تـدق جذورها في ثرى الأرض الملتهبة. فـإذا عرفنـا أن الطفـل قد فقـد أباه أيضـاً، عـرفنـا أن اليتيم يجمـع بينـه وبـين الفسيلة وكلاهما رمز البزوغ والشروق. وإذا كان الجد يبدي قلقه على من يتعهد الفسيلة ويرعاها بعد موته، فلا شك أنه كـان أكثر قلقـاً على حفيـده، تلك الفسيلة الأخرى التي يخشى ألا تجد من يتعهدها ويرعاها أيضاً بعد غروبه أو موته.

أمـا المقطع الثـالث فنتلقـاه من وعي الشـاب الـذي كـان طفلاً، فالنخلة تكبر كما يكـبر الطفـل، والجد ـ الـذي لم يمهله القدر لكي يصعد فوقها ليجني رطبهـا ـ قد رقـد تحتها الآن. فالجديد يذكرنا بالقديم، وبـدون القديم لا جـديد، وبـدون الجديد لا تواصل.

ـ من سمات البناء الفني أيضاً لأقاصيص حمد الرشيـد أنها تبـدأ بتقديم لـوحة خلفية لأحداث القصـة وهـو أمـر واقـع مشحون بالرمز يرتبط بما تفضي إليه القصة من انطباع. وهـو نفسه يعترف بأنه إنما يقدم لوحة عـلى نحو مـا نقرأ في قصتـه العـذبـة «فـرحـة اللقـاء» حيث يصف الجمـع الغفـير عـلى الشاطىء وقد وقف ينتظر العائدين بالسفينة بعد غيبـة طالت بأنه «مكتوم في لوحة أعطت بُعداً ممزوجاً بألوان صارخة حالمة في آن واحد». وهو يقدم في هذه القصة اللوحة بكل أبعادها في تـركيـز لكن في شمـول أيضـاً، متنقـلاً بـين أنـواع البشر المنتـظرين على الشـاطىء: نساءًا ورجـالاً، عمياً ومبصرين، أطفـالاً وكباراً، حتى مجـانينهم وعقلائهم، كـما يقدم الـطبيعة التي تحتضنهم بدءاً بالشمس المتلفعة بالغيوم، فزخات المطر، وطيـور النـورس في صراعهـا مـع أسـماك السردين والصـورة ليست بصريـة فقط بـل تعبق ببخـور النسـاء المختلط بعـرق الرجال.

فهـو أحيانـاً ما يهتم بجـو الحدث أكـثر مما يهتم بـالحـدث نفسه، على نحو ما نجـد في قصته «نبـأ عاجـل» حيث نعيش جو ترقب لتلقي هذا النبأ الذي لا نتلقاه أبداً.

ـ في معظم قصصه تتحقق الوحدة الفنية أو القصصية عن طريق الاسترجاع أو الفلاش باك أو الذكريات، وأحيـاناً عن طـريق التركيـز عـلى لحظة عَـرَضيـة: وفـاة، زواج، وداع، لقاء... يستجمع كل ألوانها ليقدمها لقطة متكاملة. فالقصة عنده أشبه بلوحه تنبثق الحركة من خلالها.

ـ والحـاضر في قصص حمـد الـرشيـد يحتضن المـاضي والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المـواقع مـع الأسلوب الدرامي أو الزماني الديناميكي. والعالم الخـارجي ـ عالم المرئيات ـ يتحاور مع العالم الداخلي، عـالم الذكـريات. والجدل بينهما أساس البنـاء الفني. وأحيـانـاً يتـوارى العـالم الـداخـلي لتكـون الغلبـة للعـالم الخـارجي، فيبهت المـاضي لحساب الحاضر، كـما في أقصوصـة «حتمية الـرحيل»، حيث الحركة بطيئة بطء الجنـازة التي نسير فيهـا وراء نعش الفقيد. ولا نفلت من قسوة الحاضر المفجـع إلا لنطل لحـظات عـلى لمحات من شخصية الراحل أثناء حياته حتى تتكامـل جوانب اللقـطة ويصبح لهـا بُعـدهـا الـزمـاني ـ مهـما كـان ضئيـلاً ـ بـالأضافـة إلى امتدادهـا المكاني الـذي يمثـل الحـاضر ويحتـل المساحة الأكبر.

ـ معـظم لقطاتـه لشخصياتـه وهـم في لحـظة تـتراوح بـين انـدمـاجهم وصراعهم مـع قـوى أكـبر وأضخم منهم ـ كـأن يكون مجتمعهم أو الطبيعة بعواصفهـا وبحرهـا الهائـج كما في قصة «لحظة ضعف» ـ وأحياناً مع قوى تتكافأ معهم، وذلـك مثل لحظات اللقاء والفراق والـزواج، والوفـاة، على نحـو ما نجـد في قصص «فـرحـة اللقـاء» و«الفـراق» و«خلجـات مترادفة» و«على سنة الله» و«حتمية الرحيل». من خلال هذا الاندماج أو الصراع تؤدي الشخصية دورها الفني.

ـ ولأن حمد الرشيد يركز اهتمامه على جو الحدث فـإن الحوار

يتوارى في أقاصيصه. ولعل قصته «عروس» التي تدور حول استشهاد الفدائية اللبنانية «سناء المحيدلي» هي القصة الوحيدة التي كتب نصفها حواراً، وهو ليس حواراً بين شخصيات بل هو تقديم لشخصية البطلة على هيئة تحقيق: -

- اسم القرية

عنقون

- اسم المنطقة

الزهراني.. لبنان الجريح

- العمر

ثمانية عشر عاماً... الخ

- وفي أقاصيص حمد الرشيد نستنشق عبق عمان: ماضيها، بطولاتها، عاداتها، تقاليدها حتى شائعاتها كما في قصة «عرس الشتاء»، يبكينا مع أحزانها، ويطربنا في أفراحها.

أما سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) فهو من الجيل المخضرم لكتاب القصة القصيرة العمانية. بدأ نشر قصصه القصيرة منذ أوائل السبعينات، لكنه لم يفكر في ضمها في مجموعات إلا بعد حوالي عقد ونصف العقد من بدء نشره قصصه، وذلك حين نشر مجموعته الأولى «يوم قبل أن تشرق الشمس» عام ١٩٨٧، ثم تلتها مجموعته الثانية «وأشرقت الشمس» عام ١٩٨٨، وهو بسبيل إعداد مجموعة ثالثة للنشر. وربما تكون هذه المجموعات القصصية الثلاث قد استوعبت كل ما نشره من قصص قصيرة على مدى السبعينات والثمانينات.

وقصص سعود المظفر ليست كلها في مستوى واحد، فهو لا يقوم بعملية انتقاء حتى حين يعيد نشر قصصه في مجموعات قصصية، إذ يبدو أنه حريص على أن تضم مجموعاته كل ما سبق أن نشره في الصحف بغض النظر عن مستواها. ولو أنه قام بعملية انتقاء لكان مستوى مجموعتيه من أفضل مستويات القصة القصيرة العمانية، ولكان أفضل له ولنا أن نقرأ مجموعة قصصية واحدة ممتازة من أن نقرأ ثلاث مجموعات ترتفع وتنخفض مستويات قصصها. فالعبرة بالكيف قبل الكم.

وسنعرض فيما يلي لأبرز سمات القصة عند سعود المظفر:

- فهناك سمة من سمات البناء الفني في بعض قصصه وهو افتتاحها - كما يتخللها أحياناً - بفقرات من جمل قلما يستخدم فيها أفعالاً. تعلو نبرتها أحياناً فتضفي على القصة جواً أقرب إلى روح الشعر الحماسي أو الملحمي، ويتحقق ذلك بتكرار اسم المكان في أوائل جمل الفقرة، وتخفت نبرتها أحياناً أخرى حين تغلب عليها نثريتها. وتكوّن مثل هذه الفقرات عنصراً هاماً من العناصر التي تتألف منها خلفية القصة. فعلى سبيل المثال تلك الفقرة التي تتخلل قصة «شرهان العلي» من مجموعة «يوم قبل أن تشرق الشمس» سداب البلدة الوادعة على شاطىء البحر الأزرق الهادىء ورماله الصفراء اللامعة، سداب ذات القوارب الداكنة اللون الطويلة... سداب القوية برجالها... الخ.

ثم ننتقل من هذه الفقرة العامة إلى خصوصية أحداث القصة.

- يحرص سعود المظفر على تقديم البعد الجسمي لمعظم شخصياته، ولو أنه في كثير من قصصه - لا سيما قصص مجموعته الأولى «قبل أن تشرق الشمس» - لا يوظف هذا البعد فنياً، أعني أنه لا يتشابك وبقية عناصر القصة لتشارك فيما تتركه من انطباع، بل يظل عنصراً منفصلاً غير قابل للذوبان، حتى أن القارىء لا يتذكر هذه المعالم الجسدية فور انتهائه من قراءة هذه القصة.

مثال ذلك في قصة «حياة ربما حديثة» فإن بطل القصة الجالس في أحد مطاعم مسقط يصف الجرسون بأنه «كان سميناً أسمر مترهلاً، كان ينطق الحاء هاء، كان عربياً» (يوم قبل أن تشرق الشمس، ص ٣٠).

ومع أن حواراً طويلاً دار بينهما، وفيه أكثر من حرف من حروف الحاء، إلا أننا لم نستمع ولو مرة إلى هذا الحرف مقلوباً إلى الهاء على لسان الجرسون، فضلاً عن أن هذه اللازمة لم توظف إطلاقاً في بنية القصة.

غير أن ذلك لا ينطبق على شخصيات قصص أخرى، لا سيما شخصيات السحرة في قصص المجموعة الثانية «وأشرقت الشمس» فالساحر خلفان في قصة «حكاية من قريتي» تصفه القصة بأن «وجهه يشبه مقبرة القرية الكثيرة الحفر، بشرته كلون شاهد القبر القديم.. عيناه دائريتا الشكل كالبومة، سوداوان كحفر القبور في ليلة لم يظهر قمرها. فهو يربط بين وجه الساحر وبشرته وعينيه وبين القبور، ومعروف أن للقبور علاقة شعبية بالسحر (وأشرقت الشمس، ص ١٢٤).

وهو يقدم وصفاً مشابهاً للساحر في القصة التالية «المعلم عبد الرزاق»، فالساحر في هذه القصة «بعين واحدة جاحظة،.. والأخرى منقلعة وغائرة في وجهه كأنها حفرة عميقة «ولم يكن التشويه الوحيد في هذا المخلوق الذي له صلاته بالعالم الخفي، بل إنه حين يمشي كان يعرج أيضاً، فضلاً عن أن صوته يصدر من أعماق صدره وبصعوبة. (وأشرقت الشمس، ص ١٣٢).

لكن هذه الشخصيات المشوهة لا تقتصر على السحرة الذين يؤذون الناس بل كذلك على هؤلاء الذين يبطلون مفعول هؤلاء السحرة. فالخالة موزة التي استعان بها والدا

زيانة لإبطال ما أصابها من سحر والتي تشبه جذع نخلة يابس «عجوز تبلغ من العمر الستين حولا، لكنها قوية البنية، قصيرة القامة، مقوسة الرجلين، محدودبة الظهر. البياض يكسو عيونها الصغيرة، بياض بشرتها ناصع، بدأت تظهر عروق يديها الخضراء من تحت جلدها المجعد الجاف الململس ذي الأخاديد الصغيرة. كانت قد فقدت جميع أسنانها» (المرجع السابق. ص ١٤٢).

والوصف نفسه نجده لتلك المرأة الشبح التي ظهرت فجأة وراشد يحمل ابنته على حمال في طريقهما إلى المعلم عبد الرزاق ليطرد من ابنته ما تقمّصها من روح شريرة، «إذ خرجت عجوز قصيرة القامة، عوراء اليمين، تمشي بعكاز خشبي قديم». فهي أقرب في وصفها إلى الساحرة الشريرة، لكننا ما نلبث أن نتبين أنها هي التي أرشدتهما إلى بيت المعلم عبد الرزاق (المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧).

حتى خادم المعلم عبد الرزاق فإنه «أسود الصبغة، نحيف الجسم طويله، جلده ملتصق بوجهه، وحفر عينيه الحمراوين داخلة في رأسه كأنها قطع من الجمر (المرجع السابق، ص ١٤٩).

فعيون الشخصيات التي تتصل بالسحر وضده، دائماً كالحفر. بل حتى جوخه زوجة راشد وأم الفتاة المسحورة زيانة كانت ذات عينين صغيرتين مدورتين في رأسها (المرجع السابق، ص ١٣٥).

حتى إذا وصل ركبنا إلى المعلم عبد الرزاق نفسه ألفيناه طويل القامة، نحيف الجسم عريضه، ذا قوة، منحني الكتفين وقاراً، ذا ثياب غبراء اللون حسنة. . أبيض البشرة مشوبة بالسمرة، واسع العينين، حاد النظرات عميقها، سمح المحيا، ذا سمة مرعبة خفية غامضة، تجاعيد وجهه الصارم تطمس سنين من العمر المبعثر مدداً (المرجع السابق، ص ١٥٠).

فإذا وصلنا إلى نهاية القصة التقينا بحفار القبور، المجدور الوجه المستدير العيون، الحالك البشرة (المرجع السابق، ص ١٦٥).

وشخصيات قصص سعود المظفر في حالة وعي دائم، قلما يتنقل مؤلفها بين مستويات شعورها ابتداء من الكابوس فالحلم فحلم اليقظة، ولا نستمع لهذيانهم. حتى وهم يحتسون الخمر لنزداد سبراً لأعماقهم إلا في مواقف نادرة. من هذه المواقف عندما نام راشدِ والد الفتاة المسحورة زيانة في قصة المعلم عبد الرزاق فرأى كابوساً، وكانَ كل شيء في عالميه الداخلي والخارجي مهيأ لمثل هذا الكابوس. كان قد قذف بعصاه كلباً في الليل، وعندما ذهب ليلتقط العصا لم يعثر عليها، وزوجته قد أنّبته قائلة: أخبرتك مراراً لا تضرب حيواناً بالليل. بعدها أخذ سراجاً لينام في الكرجين (خيمة كبيرة من السعف لها باب خشبي) في ليلة اشتدت ريحها وغاب قمرها، ولهب السراج ينعكس على وجه راشد فيتقلص وينفرج بعفوية في أول الأمر، وفجأة تزداد التقلصات وتتلاحق الأنفاس حتى يلهث وهو ممدّد بلا حراك. لا بد أن راشد يعاني من كابوس هيأنا له هذا التقديم للعالم الخارجي. لندلف إذن لعالمه الداخلي لنجده يركض ومن خلفه كلب ضخم يريد أن ينقض عليه (المرجع السابق، ص ١٣٩). وهكذا أدركنا إلى أي حد يُقلق راشد ضربه للكلب ليلاً وفقده للعصا. فهو كابوس جاء نتيجة لأحداث سابقة ويهيء بدوره لأحداث تالية فمستويات الشعور هنا - عالما الحلم واليقظة - يتضافران معاً في بناء الشخصية القصصية وبناء العمل الفني في الوقت نفسه، فسعود المظفر يهتم بالبعد الجسمي - والبعد الاجتماعي أيضاً - لشخصياته أكثر من اهتمامه بالبعد النفسي.

وكما لاحظنا تطوراً عند سعود المظفر في مدى نجاحه في توظيف البعد الجسمي لشخصياته، فإننا نلحظ تطوراً آخر في استحضار مسرح الأحداث بأكثر من حاسة. فبينما كان استحضار المكان القصصي يكاد يقتصر على الرؤية البصرية في قصصه الأولى، نجده يستحضر المكان بأكثر من حاسة في بعض قصصه الأخيرة لا سيما قصتي «وأشرقت الشمس» (كتبها عام ١٩٨٦) «والمعلم عبد الرزاق» (كتبها عام ١٩٨٧) وهما في رأينا - أفضل وأنضج ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة إذ يستخدم حواس البصر والسمع والشم في استحضار مكانه القصصي مما جعله أكثر تجسيداً في مخيلة قارئه.

أما قصة «المعلم عبد الرزاق» فلأن محورها السحر، فنحن نستمع فيها إلى أصوات لا تصدر من حلوق أصحابها بل من أعماق صدورهم كما سمع راشد صوت الساحر خلفان وهو يتحدث إليه، بل اننا لنستمع إلى أصوات أصحابها كأن يصدر صوت رجولي عن امرأة على نحو ما سمعنا صوت الجني هيكل وهو يتقمص جسد زيّانه، كما نستمع من حين لآخر إلى نباح الكلاب وصراعها فتنذرنا بشر مستطير، وهي أصوات تتكرر في كل مرحلة من مراحل القصة لتذكرنا بأن الشر ما يزال يقاوم، إن لم يكن مصراً على مواصلة هجومه وعدوانه. كما نستمع إلى صوت المطر المكتوم كأنه تصفيق خافت وإلى قصف الرعد. وبذا فان مجموع الأصوات التي تتردد في القصة من أولها إلى آخرها تكوّن عنصراً هاماً من اصر المكان الذي يخيف أبطال القصة - كما يخيفنا - بحيث يصبح مهيأ لكي يتقبلوا - ونتقبل معهم - ما يفرخه من جو خرافي أسطوري.

كـذلك فـان سعود المـظفر يـوقظ فينا حـاسـة الشم حـين نستنشق مع أبطال قصتـه عبق اللبان، وهـو ينتشر مع الهـواء في أرجاء المكان، تمهيـداً لطرد الجـان. وفي الخارج تتصـاعد الروائح من البحـر ملحية رطبـة لتمتزج مـع روائح الخـراخر العتيقـة التي تخرج من مكـان جانبي أسفـل البيوت (المـرجع السابق، ص ١٣٤).

أما الألوان فهي ليست محايدة، فللقصة عنوانـان أحدهمـا «ليلة الشفق» وهذا العنوان يحدد لنا اللون الزماني الذي يغمر مكـان الحدث. بـل أن بدايـة القصة تحـدد لنا بصريـاً ولمسياً وسمعياً الخصائص المكـانية للحـدث: قبض الليل (بصري) البـارد الهواء (لمسي) والسكـون المـطبق (سمعي) عـلى البلدة التي تطل على البحر (وأشرقت الشمس، ص ١٣٣).

وفي لـون الليل المعتم تـزداد الحـواس رهـافـة، فتتضخم أصـوات الكلاب الضـالة وهي آتيـة من بعيـد وكـأنها عـواء ذئاب جائعـة. ونصغي إلى صراع السنانير الموحش ومـوائها المبحوح يعلن عن موعـد الاخصاب، وأصـوات الريـاح التي تنفذ من بين زور النخيل الجافة الجرداء، تُسمـع كأنها صغير ينذر بالرهبة (المرجع السابق ص ١٣٣). ويبدد نعيق الغربان السكون الموحش، حتى الخـطوات التي يمتص التراب صـوتها نسمع وقعها.

وفي العتمة تبرز أخفت الأضواء: من القمر بلونـه الأصفر الشـاحب الذي جـاوز شبابـه، يلقي بضوئـه ليـزيـد المكـان وحشة، إلى لهب السراج المتراقص.

وهذا الاستحضار المكـاني بأكـثر من حاسـة هو الـذي هيأ مناخ الرعب، رعب الشخصيات ورعب القراء، على نحو ما كان يفعل إدجار الآن بـو في قصصه القوطية.

كـذلك الأمـر في قصة «وأشرقت الشمس»، والتي بـدأت بعكس ما بدأت به القصة السابقة تماماً. فـإذا كانت القصـة السـابقـة تبـدأ بـالليـل الـذي تسيـطر ظلمتـه عـلى مسرح الأحداث، فان قصتنـا تبدأ بـالشمس المشرقة «قـوية سـاطعة تبدد كل ظلام في ذلك اليوم غير العـادي» (المرجـع السابق، ص ١٦٩) والرؤية البصرية هنا ترمز لرؤية الكاتب القصصية لعـمان قبل أن تشرق الشمس ورؤيتـه لوطنـه بعد أن أشرقت الشمس. وإذا كانت الظلمة رمزاً لـظلمة العقـول التي تؤمن بالسحر، فان إشراقة الشمس رمز «لجيل جديد بعث في كـل شيء.. وشعـاع الحيـاة الجـديـدة يشع من كـل العيـون». (المرجع السـابق، ص ١٦٩) حتى الليل لم يعـد ذلك الليـل المظلم الذي تبـدو فيه النـاس أشباحـاً والكـلاب تتقمصهـا أرواح شريـرة، هو ليـل قد «أصبح (انظر استخـدام الفعل أصبح هنا..) لـه رواده، وأقيمت له الأمـاكن الجميلة لعقد الصفقات في كل شيء مع الوجـوه الجـديـد، وليقضي الراغب وقته فيه» (المرجع السـابق، ص ١٧٠). فهو ليـل كالنهـار، وأضواؤه الأكثر خفـوتاً من ضـوء النهار لا تخلق المخـاوف بل تضاعف من مباهجه. «كان الوقت ليلاً، وفي زاوية هادئة في مطعم ذلك الفندق الجديـد جلس ثلاثـة أشخاص والشراب المثلج كان رابعهم. (المرجع السابق، ص ١٧٠).

وسعود المظفـر يقدم كـل فصل من فصـول قصته الثـمانية بصورة بصرية لخلفية هذا المقطع أو لما تـطورت إليه أحـداث القصة عند هذا المقطع. ونستطيع أن نمضي في تقديم الرؤيـة البصرية للمكان إلى نهاية القصة. لكن سعود المظفر لا يغفل عن استحضار الجانب السمعي لمكانه القصصي «كـان المكان مشبعاً بالألحان والدخان والكلام الهـامس والصاخب في كـل زاوية والضحكات الناعمة النسـائية، وأحيـاناً العـالية كـانت تقـطع الهمس في ذلـك المكـان». (المـرجـع السـابـق، ص ١٧٠). ما أبعد الفرق بين الاستحضار الصوتي لليـل ما قبـل أن تشرق الشمس، وليـل مـا بعـد أشرقت. ذاك ليـل الخرافة والـرعب المنتهي بموت الانتقـام الفاجـع، وهذا ليـل العمـل والبهجة، ليـل «تختلط فيه دقـات الساعـة بأصـوات المـوسيقى، بإيقـاعات الـطبـول المجسمـة الصـوت المتعـددة الأنغام». (المرجع السابق، ص ١٨٥).

كذلك فالمكان يعبق برائحة العـرق المختلط بدخـان التبغ (المـرجـع السـابق، ص ١٨٠) والعـطر المختلف الـروائـح (المـرجـع السـابق، ص ١٨٠). بـل يتحـدد في لحـظة اسم العــطر، ويـا لــه من اسم «السم». (المـرجــع الســابق، ص ١٠٤). بـل أحيانـاً ما يصبح العرق مغمـوسـاً بـالعـطر المتبخر فيثير النفس الصاخبة (المرجع السابق ص ٢٠٩). أما في المكتب فـان رائحة الملطف تكسـو المكان طيبـاً، (المرجـع السابق، ص ٢٢١).

والمقارنة بـين قصتي المعلم عبد الـرزاق وأشرقت الشمس تـدفعنا إلى العـودة إلى تـأمـل البنـاء الفني في قصص سعـود المـظفـر. فكـما سبق أن ذكـرنـا أنه إذا كـانت قصـة «المعلم عبد الرزاق» هي رؤية الكاتب القصصيـة لعمان قَبـل ١٩٧٠ (وإن كـانت قـد كُتبت عـام ١٩٨٧)، فـان قصـة «وأشرقت الشمس» هي المقـابل لتلك الـرؤيـة بعـد ١٩٧٠. في قصـة المعلم عبد الرزاق لا نرى إلا السلبيات، يـرمز لـذلك غلبـة الليل على أحداث قصة «المعلم عبد الرزاق»، وتعـاقب الليل والنهـار عـلى أحــداث قصـة «وأشرقت الشمس» واختـلاط الهمس بالصخب، والعطر بالعرق.

وقصة «وأشرقت الشمس» هي أطول ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة (ثمانـون صفحة)، ومـع ذلك فـاننا نشعـر أنها كالثوب الذي ضاق على جسم ممتلىء، لهـذا فقد لجأ إلى شكل البانوراما التي يتخللهـا خيط قصصي من حين لآخـر.

فقد كان سعود المظفر طموحاً، يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذي حدث على مدى خمس سنوات (المرجع السابق، ص ٢٠٧) جزئياته وعمومياته، وأن تستوعبه صفحات قصته الثمانون، وهي التي يمكن أن تكون كل شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائي. لهذا فالقصة تنقسم إلى ثمانية فصول، وكل فصل إلى مقاطع، والمقاطع بعضها تقريري وصفي وبعضها تصويري درامي يزدحم بالشخصيات والحوار، وتتلاحم المقاطع معاً مكونة البناء المعماري للقصة.

في أول القصة نطل ـ نحن القراء ـ على لقاء بين حمد وخالد وصديق ثالث هو جمعه. خالد يعمل موظفاً، مديراً في أحد البنوك.. أما جمعة وحمد فهما أكثر طموحاً. فعندما سألهما حمد متى سيزورانه في شقته أجابه جمعة بعد أن أملك أول عمارة، أما خالد فكان جوابه: عندما أملك أول مليون (المرجع السابق، ص ١٧٣) ويتوارى جمعة لنظل نتابع حمد وخالد اللذين يفترقان كل في طريقه، ليعودا فيلتقيان ليُبرز كل منهما شخصية الآخر. فعندما زار خالد حمد في مكتبه، قال خالد: منذ سنة لم نلتق. فرد عليه جمعة: أنتم مشغولون.. وأصحاب أعمال كثيرة وسفر مستمر أما نحن البسطاء.. لا نحب أن نضايق أحداً (المرجع السابق، ص ٢٢٧).

وعندما علم خالد أن حمد لم يتزوج بعد وما زال موظفاً يسكن في شقته القديمة وعنده شركة بلا نشاط، قال خالد بدهشة واضحة: الذي لم يصبح غنياً الآن، لن يكون أبداً (المرجع السابق، ص ٢٢٨). فرد عليه حمد: الأرزاق مقسومة. رد عليه خالد: لم أرزك لأنني عملت أكثر من مليون. عندي أكثر من عشر شركات صغيرة وكبيرة ومساهمة. (المرجع السابق، ص ٢٢٩).

وهكذا يضع سعود المظفر هاتين الشخصيتين وجهاً لوجه فيطلعنا على نموذجين من الشخصيات التي أفرزتها التغيرات الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه.

وإذا كانت هذه المقابلة مقصودة ومدبرة من جانب خالد لحمد، فثمة مقابلة أخرى تحدث بينهما كأنها صدفة، وإن كانت ما تزال من تدبير المؤلف ليجمع في النهاية بين خيطي القصة كلون من ألوان هندسية البناء القصصي، وذلك حين التقيا في المطار: حمد يودع صديقاً وخالد مسافر مع زوجته الأجنبية بمناسبة وفاة والدها التقيا لحظة ليعودا فيفترقا كما افترق طريقاهما في الحياة. خالد يرتفع في الطائرة بجوار زوجته يطلان على المدينة ذات الأنوار الملونة (ولعل هذا الارتفاع رمز للملايين التي يمتلكها خالد)، بينما حمد يقود سيارته في حزمة ضوئية ملونة تشبه قوس قزح وتذوب فيه. (المرجع السابق، ص ٢٤٨).

نهاية لا حزن فيها ولا فرح، ولا مفاجأة بوليسية، بل هادئة متوازنة، مفتوحة تخصب ذهنك ووجدانك لأنها نهاية متحركة: سيارة تندفع، وطائرة ترتفع، وخيال القارىء معهما يندفع ويرتفع في طريق ممتد وفضاء لا نهاية له.

وأخيراً فان الأسلوب في معظم قصص سعود المظفر يتميز بإسقاط حروف العطف وأسماء الوصل بحيث أن جملها قصيرة متماسكة، كحجارة البناء التي تتماسك بتفريغ الهواء (كأحجار الأهرام) دون حاجة إلى صاروج أو ملاط. وان كانت هناك جمل تفلت من هذه السمة الأسلوبية المميزة فتطول لاستخدام أكثر من اسم من أسماء الوصل، فيتهاوى تماسكها ويبهت إيقاعها في وجدان قارئها.

وحواره في قصصه بالفصحى بوجه عام، ربما فيما عدا قصة «المعلم عبد الرزاق» التي استخدم فيه لغة بين الفصحى واللهجة العامية، وأحياناً ما يكون أقرب إلى العامية العمانية. بل أنه استخدم في هذه القصة كثيراً من الأسماء العمانية للأماكن والأدوات التي يصعب على غير العماني فهم معناها مثل كلمة الكرجين التي سبق إن شرحناها. ولعل ذلك راجع إلى خصوصية موضوع هذه القصة، لكن هذه الخصوصية الشديدة هي نفسها التي تهبها ميزتها وإنسانيتها.

خاتمة:

وهناك مجموعة من الشباب العماني من هواة القصة القصيرة ممن تتردد أسماؤهم من حين لآخر في الصحافة العمانية، من أبرزهم احسان بن صادق بن سعيد وبدرية بنت ابراهيم الشحي. وقد نشر الأول مجموعتين قصصيتين هما «من أين الدرب» و«هروب» بينما نشرت الثانية أكثر من خمس وعشرين قصة في مختلف الصحف والمجلات العمانية، لكنهما ما يزالات في مرحلة التكوين بحيث يُفضَّل التمهل في تقييم انتاجهما. فهما من أبناء الجيل الثالث من أجيال القصة القصيرة العمانية، إذا صح القول ان عبد الله الطائي يمثل الجيل الرائد الذي لم يلمح من النهضة العمانية الحديثة إلا فجرها، وان الجيل الذي تلاه عاش طفولته مغمورة فيما قبل عصر النهضة، بينما شبابه ورجولته تعايش طفرة بلاده الحضارة بكل أبعادها. أما الجيل الثالث فهو ابن النهضة ولد بولادتها، وما قبلها لا ينتمي ـ بالنسبة له ـ إلا إلى التاريخ. فاحسان صادق ما يزال في مرحلة الدراسة الجامعية، بينما بدرية الشحي في مرحلة الدراسة الثانوية.

وإلى جانب هذين القصاص والقصاصة كوكبة ممن يجربون أقلامهم ويكونون القاعدة العريضة لكتابة القصة القصيرة

العمانية، لكنهم مقلون وغير منتظمين، وبعضهم قد لا يظهر إنتاجه إلا حين يشارك في إحدى مسابقات القصة القصيرة التي تقيمها إحدى الهيئات الرسمية مثل وزارة التربية والتعليم وشئون الشباب.

وثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل، وهي وجود نسبة لا بأس بها من بين هؤلاء من الكاتبات، وبعض قصصهن التي نشرت على مستوى طيب، نذكر منهن: طيبة بنت عبد الله الكندي، وعائشة بنت علي بن سعيد النعيمي، وزكية بنت سالم العلوي وصفية بنت محمد سعيد الحارثي، وتركية البوسعيدي.

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن القصة القصيرة العمانية ما تزال وليداً لا يتجاوز عمره السنوات الخمس، وأما ما قبل ذلك فكانت جنيناً ظل يتخلق في رحم النهضة العمانية الحديثة ضعف هذه السنوات أو أكثر قليلاً.

ونحن نأمل - حين يتخرج من الجامعة أبناؤها - أن يشتد عود القصة القصيرة العمانية، بل أن تظهر مواهب فن الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية، وأن يواكب ذلك حركة نقدية يقودها أساتذة الجامعة وخريجوها(*).

(*) أسقطنا من هذه الدراسة نشر الملاحق التي تضمّ أسماء القصاصين وعناوين مجموعاتهم وأبرز موضوعاتهم (التحرير).

تاريخ القصة القصيرة في الكويت

بقلم: الدكتور سليمان الشطي

مدخل

بداية القصة في الكويت جاءت عندما توفرت الظروف الموضوعية لوجودها وليس في بداية هذا التاريخ من شيء فريد. ففن القصة القصيرة أستند إلى ميل أصيل في التراث العربي والانساني إلى استلطاف للشكل القصصي وقبوله بل والاقبال عليه مدخلاً لمعرفة الحياة من حولنا وتوسيع لإدراكنا وفهمنا للقضايا المثارة، فما من نفس أو مجتمع إلا وجد في القصة شيئاً يمكن ضمّه إلى الخبرة العامة في الحياة.

ولكن نشأة القصة القصيرة من حيث كونها فناً له أصوله يقصده كاتب محدد يعرض لزاوية معينة في حيز مناسب مستخدماً الكلمة المكتوبة ويلاقيها قارىء مستعد لتقبلها والانسجام معها وفهمها وادراك مغزاها وجمالياتها، هذه أمور تحتاج إلى ظرفها المناسب وعندما توفر هذا ولد فن القصة. .

في سنة ١٩٢٨ م صدرت مجلّة (الكويت) التي كان يصدرها الشيخ عبد العزيز الرشيد، وهي أول مجلة تعرفها الكويت. فانتقل الكاتبون من مرحلة المشافهة أو تدوين المؤلفات المخطوطة أو المطبوعة إلى مرحلة التعامل مع المجلة الدورية. وإذا كانت ثمة فنون أو أصناف من التأليف انتقلت من حيز إلى آخر وانتقلت الخطبة مثلاً من قول يقال مشافهة إلى خطاب موجه من خلال مطبوع، فإن فناً محدثاً مثل فن القصة كان لا بد أن يولد ابتداءً مواكباً هذه الوسيلة ومكيفاً الموروث معها ومستفيداً من التجارب المعاصرة.

قصة «منيرة»[1] لخالد الفرج هي البداية الأولى. ولدت مع الصحيفة لتحمل دوراً تبشيرياً واضحاً. فاصدرا مجلة آنذاك يعني أن ثمة أمراً جديداً يدخل الساحة الثقافية ومنزعاً إصلاحياً بدأ يبذر بذرته - لذلك يأتي الفن مواكباً هذا، فالقصة لم تعد خبراً أو تسلية أو عالم غيب أو استحضاراً لقديم من منظور مثالي، ولكنها جزء من حركة فنية واجتماعية وسياسية. لذلك جاءت هذه البداية ناضجة نضجاً لا يُخطئه الناظر، وخالد الفرج كان مؤهلاً لهذا، فقد كان ذا طبيعة متوثبة، وهو ذو ميل إلى التجريب والدخول في الدروب التي يرى فيها تجديداً علاوة عن تدفق ووعي على المستوى السياسي والاجتماعي[2].

جاءت قصة «منيرة» وفيها من البدايات تعثّر الخطى، ولكنها مع ذلك حملت تدفق أهل الريادة، وقد قدمت هذه القصة تكاملاً واضحاً بين الفكرة والشكل الجديد. فليس عجباً أن تكون أول شخصية قصصية امرأة، بل وتكون عنواناً لها ولمرحلتها. فمنيرة فتاة سيقت زوجة إلى ابن عمها وهو قدر يكاد يكون مرسوماً لأمثالها، والحب أمرٌ لاحق لهذا ولم يثمر الزواج ثمرته فيتولد حينئذ خطّان يمثلان فكرين متناقضين. يعزم الزوج على زواج آخر من فتاة كان يحبها، ويرى أنه لا فائدة من طفل تنجبه هذه الفتاة التي تنتمي إلى بيئة جاهلة تتحكم بها الخرافات.

(١) أنظر دراستي لها في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد (٢٧) وقد تفضل الأستاذ خالد سعود الزيد بنشر هذه المقالة مع نص القصة في كتابه «قصص يتيمة في المجلات الكويتية» القصة = صفحة ٣٣ - ٤١ والدراسة صفحة ٢٤٥ - ٢٥٨، وهنا أحب أن أشير إلى انني سأعتمد على كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد في دراسة القصص التي مثلت بدايات القصة الكويتية والمنشور في الصحف والمجلات.

(٢) أنظر حياته وشعره في الكتاب الذي أصدره الأستاذ خالد سعود الزيد تحت عنوان «خالد الفرج حياته وشعره».

أما منيرة فترى أنه رجل عصري ملحد لا يعتد بالأولياء ولا بالنذور. ولذلك راحت تبحث عن الحلول في هذا الطريق وتستدرج إلى غابة بعيدة لتُلاقي الولي الأبكم حاملة معها أثمن مجوهراتها، وتكون النتيجة أن المحتالين استولوا على أموالها ويكون مصيرها الانتحار.

إن هذه القصة وإن كانت خطوطها الأولى قد تشي بسذاجة زاوية التناول إذا نظرنا إليها على ضوء حاضر القصة أو اكتفينا بالنظر الخارجي دون الدخول إلى عالمها الدقيق بعين لا تفقد الدقة ولكنها أيضاً تقدر أنها تناقش نقطة البدء، حينئذ سنلمس ونشعر أنها قصة تحمل معها نضجاً جديراً بالتنويه، خاصة وإن المؤلف استطاع أن يرسم الشخصية الرئيسية «منيرة» بطريقة توحي بخروج المعنى من حد (الشخص) الملتقط من الحياة اليومية إلى الشخصية التي تُعبّر عن الفكرة الشاملة المستمرة. فقد رسمها في حديها الأساسيين؛ نلمس جوانب الجمال فيها؛ وهو جمال شكلي، وقدم في الوقت نفسه عناصر النقص، وهو نقص فرضته الظروف الاجتماعية، فكانت هذه الشخصية تُجسّد ثورته التي تحولت فناً ضد هذا الجمود فاختار النموذج الموحي الذي يقدم الوجهين معاً: المظلم الجاثم على القلوب وفي الوقت نفسه يستدعي الوجه الآخر المثير الممكن تحققه.

كانت القضية العامة في هذه القصة تدور حول التحرر، تحرر المرأة وقد مُزج هذا بالدعوة إلى الفكاك من أسار الخرافة والتزمت وسحق شخصية الفرد، ولكنه أيضاً استطاع على مستوى التناول الفني أن يرسم الأحداث ويرتبها ويقسمها تقسيمات فنية متزنة، فبدأ أولاً برسم الشخصية والجو الايحائي ثم حدد الظرف الاجتماعي، ثم وضعها داخل الظرف الخاص الذي حرّك الأحداث فتولد منه الاتجاهان اللذان سبق الاشارة إليهما، اتجاه الزوج واتجاه منيرة، ثم يتابع اتجاه أفكار منيرة ليبلغ في الأحداث ذروتها حينما تسير باحثة عن الطريق من خلال منطقها حتى النهاية. وفي الوقت نفسه لم يدفعه الانحياز النفسي إلى العصرية من أن يوازن شخصية البطل كاشفاً جوانب النقص في نمطه الذي لولاه ما سقطت منيرة. . . ونجد من جهة أخرى أن الكاتب قد تصارع في ذهنه المستوى التعبيري المعتمد على الوصف الذي تربى عليه مع شروط القصة الفنية، لذلك نجد أن ما تطابق مع الموروث عنده، أو لامس حسّه في قضية من قضاياه، نجده يرتفع إلى مستوى جيد من التعبير ولكنه تفلت منه الخيوط حينما يرسم جو الغابة الغريب وهو مصنوع ولا شك، أو لجوء البطلة إلى الانتحار والذي هو سمة لا نقول إنها مستحيلة الحدوث أو نادرة ولكنها غير متسقة مع الشخصية التي عرفناها. ولكنه أيضاً قدم لها جوانب ستكون لها مكانتها في فن القصة: ثنائية الصراع بين الأفكار الحديثة والغيبيّة إضافة إلى الدعوة إلى اندحار الخرافات والأوهام أمام الواقع، وبها قدّم لنا لأول مرة مرتكزاً لهذه القصة. وهو أن الكاتب الحديث سيبدأ بالتقاط مادته الفنية من الواقع المنتصب أمام عينيه ولم يعد ملتفتاً إلى الثقافة القديمة يجترها ويعيدها منفردة دون أن يتعامل مع عصره. وكانت أنماطه البشرية بداية مناسبة، فبجانب منيرة وزوجها، وهما القطبان اللذان دارت حولهما الأحداث، كانت (الشيخة أم صالح) نمطاً من الانماط التي يسعى إلى التقاطها الكاتب الواقعي لتدل على واقع التخلف والشر المنطوي فيه، وكان تنويعه هذا دالاً على هذه البداية الموفقة.

من المؤكد أن قصة (منيرة) قد قدمت نموذجاً لفن جديد، وكان من الممكن أن يستمر هذا الخط لولا أن انتفاء شرط الوجود أدى إلى التوقف، فكما أن هذه القصة الأولى ولدت مع المجلة الأولى، فأن توقف الأخيرة في سنتها الثانية أدى إلى أن توقفت البداية عند خطوتها الأولى.

وكانت العودة بعد ما يقارب العشرين عاماً، ففي سنة ١٩٤٦ صدرت مجلة «البعثة» وكان ولادة المجلات يعني انبثاق الفن القصصي، ولن نسبق التاريخ فنقول أن انحسار دور الصحف والمجلات في منتصف الخمسينات أدى إلى النتيجة نفسها.

إذن مع الولادة الجديدة للحركة الصحفية عادت القصة إلى السطح بارزة واضحة، بدأت مع ذلك التشابك الدقيق القائم بين الخاطرة وخطوط القصة، لذلك نجد هذه القصة تصاغ في شكل حكاية، نلاحظها في قصة «من تفانين القدر»[٣] التي قامت على أساس المفارقة البسيطة، وقد تبعتها محاولة أخرى هي «بين السماء والماء» لخالد خلف، وهي محاولة تفتقر إلى فنية القص، ولكنها كانت تجمع بين السرد والحوار وتساوي بينهما، والقصة تعرض للخطر الذي تتعرض له سفينة بحرية كويتية، وهذا الخطر آتٍ من صغر هذه السفينة وبدائيتها إذا قورنت بالسفن الكبيرة، وكانت الدعوة إلى الدخول في العصر الحديث أو مواكبته، ولكن هذا الحوار لن يصل إلى القوم لأن الغرق سيكون نصيب المتحاورين. إن السذاجة بيّنة فيها. فأين مثل هذين المتحاورين اللذين يتحاوران في هذا الوقت العصيب، ولكن محاولة المزج بين الدعوة أو القضية والاطار القصصي كاف لكي ننظر إليها بعين الاعتبار، خاصة وأنها ستكون فاتحة لعدد من القصص التي سيكون البحر محورها الرئيسي.

---

(٣) إن كل النصوص القصصية التي سنشير إليها مرجعها هو كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد «قصص يتيمة» الذي جمع فيها شتات هذه القصص، فله الشكر على ما بذل من جهد.

وسيبرز الاطار الآخر للحياة العربية في الكويت، وأعني به الصحراء، في القصة الثانية «ذئب الصحرا»[٤] لعبد العزيز حسين. والتي تروي لنا قصة ذلك الرجل البدوي الذي وجد شبحاً أسود عرياناً يتحرك في الظلام لغاية يقصدها ولكنه سرعان ما يسقط وقد هجم عليه ذئب فقضى عليه وينجلي حدث القصة عن أحد متلصصي الليل قد تسلل ليثير الرعب ويستولي على ما لدى أحد العابرين ولكن ذئباً عاجله قبل أن يحقق غايته، وفي هذه القصة نجد أن الصياغة اتخذت شكلاً مناسباً، ولعلّ تماسكها آت من أن راويها هو ذلك البدوي الشيخ الكبير الذي يستند إلى تراث كبير من النمط العربي الموروث، وقد رسم لنا القاص شخصية الرواية وصلته بالصحراء التي عرف عذابها وصفاءها. ونلتقي فيها براويين أحدهما هو الشيخ الذي شهد الحدث والآخر كاتبها. وقد جاء الحدث طريفاً فيه بعض غموض الفن الذي تعقبه أولى نقاط الاضاءة أو الانارة التي تتوجه. وهي قصة تقدم لنا أيضاً لحظة الخوف والتلاقي بين ذئبين: ذئب حقيقي وآخر بشري، وبهما تجسّد الحذر والغدر، ولكنهما تساقطا ليبقى الانسان الحقيقي.

كان هذا حدين أساسيين لمسار القصة الكويتية ـ ولعله في الخليج كله ـ ويبدأ الخط بالتصاعد وسنجد أن جاسم القطامي[٥] في محاولاته الأولى يركز على جانب البحر أساساً أو زاوية يركن عليها، فقدم ثلاث محاولات جمعها عنوان متشابه هي «نهاية بحّار» و«زواج بحّار» ثم «يوميات بحار» وهي أطولها.

في قصة «نهاية بحار» يركن إلى أنها من واقع الحياة في الكويت ونسميها قصة ولو اعتبرناها حادثة يستند عليها الكاتب ليقدم لنا نقداً اجتماعياً فسيكون تعبيرنا أدق، فنحن أمام قصة شخص قدمه المؤلف بطريقة تسمح له أن يتنقل من النقيض إلى النقيض مستخدماً هذا في تقدم نقده ودعوته لقضية تشريعية يعرضها بوضوح وصراحة وكأنه لم يسق القصة إلا لأجل هذا، فالبحّار أبو حمود الشجاع الشهم الذي يواجه الأخطار دون خوف تفتحت أمامه السبل وتسابق إليه أهل السفن وارتفع أجره حتى تولى أرقى منصب في سلّم البحّارة (المجدّمى)، وهذه الروح هي التي قادته لأن يغامر في ليلة عاصفة فيفقد ساقه في حادث ولم يستجب النوخذه (ربان السفينة) لطلب البحارة الذين طلبوا علاجه في أقرب ميناء. وتنحدر حال البحّار وقد تخلّى عنه من كانوا يتسابقون إليه، فيموت كمداً، وتأتي الدعوة التي يتبناها الكاتب وهي دعوة لوضع قانون للتأمين على البحّارة، وواضح أن هذه (الحكاية) كانت هذه المقدمة لهذه النتيجة.

ولا تزيد «يوميات بحار» عن رصد يومي لحياة بحار يتوارث دين والده حفاظاً على بيت الأسرة، فيفقد حريته الشخصية، ويستمر عرض فصول السخرة متخللاً هذا نقداً لهذه العلاقة الشائنة في العمل، ويحاول المؤلف أن يقدم لنا الأحداث المتعاكسة ففي الوقت الذي كان البحّارة يتبادلون حكاية مآسيهم كان النوخذه مدعوا إلى حفل سمر!

إن القطامي، وهو رجل ذو توجّه سياسي، كان هاجسه المبكّر هو هذا النقد الاجتماعي والدعوة إلى الاصلاح، فموقفه العام هو الذي يدعوه إلى هذه الكتابة الاصلاحية، إذن هو ليس كاتباً ولكنه داعية، ومن هذا المنظور يحسن أن نفهم أعماله، وهو منحاز إلى طبقة البحارة الكادحين ويدين الاستغلال والتحكم.

والدعوة الاصلاحية قد تخرج نماذجه من إطار البحر إلى الوسط الاجتماعي كما في «زواج بحار» التي لا تقدم البحار إلا من حيث كونه فرداً تستبد به تقاليد بالية تشجع على الانحراف، فلدينا إنسان قاس في سبيل تحقيق حلم بسعادة الزواج ثم تكون النتيجة أن التقاليد أسقطته من حلمه إلى واقع تعس فهو، حتى في هذا المجال، لا يملك الحرية، فتكون النتيجة سوء الاختيار، وتنتهي هذه القصة أيضاً بنصيحة أن للرجل الحق في أن يرى المرأة التي يريد أن يتزوجها. وهو يلح على هذا المعنى فإذا كان في «زواج بحار» يرى أن عدم معرفة الشاب لفتاته هو سبب سقوطه وانهياره فإنه في قصة «الصورة الجديدة» يقدم بطل هذه القصة المتعلم الذي يرفض زواج الصدفة والبخت فيضطر إلى اختيار زوجة من خارج مجتمعه ولكن الزوجة الجديدة ترفض هذا المجتمع وينتهي إلى النهاية نفسها التي سقط فيها من قبله ممن تزوج زواج الصدفة. فهو انصرف أيضاً إلى تعاطي الخمر، ولكنه يرى صورة وفاء في البوم زوجته التي هجرته والتي كانت مغرمة بالتصوير، فيرى ملاكاً طاهراً حالت الرجعية دون زواجه منها.

ولم تسر قصص النقد الاجتماعي في هذا الخط الوحيد، والذي يعتمد على المعالجة الصارمة المأساوية، فإن ثمة مدخلاً آخر هو المدخل الفكاهي الذي يقدم تصويراً فنياً يثير الانتباه لأنه يتحرر من أي قيد سابق فتكون الانطلاقة سبباً في استكشاف مناطق الاجادة، ولعل في المحاولة التي بدأها عبد العزيز حسين وقام باكمالها أحمد العدواني نموذجاً لهذا، فقد اختارا صفة الشلاخ[٦] ليديرا حوله بعض الحكايات اللا

(٤) المرجع السابق: ٤٦ ـ ٤٨.

(٥) أدباء الكويت في قرنين جـ٣ ترجمة جاسم القطامي صفحة (٣٠٣ ـ ٣٥٤).

(٦) الشلاخ وأبو شلاخ صفة تطلق على الكاذب أي أن كل شيء يكاد =

معقولة وكان المدخل فيه شطحات خيال غنية، فالأربع قصص كلها تغرق في الخيال لتنتهي بكلمة واحدة تكررت في النهايات فكانت لازمة أساسية فهو دائماً يصرّ على أن ما يقوله لا يخالف حقيقة الواقع الذي هو شديد الحرص على تقريره أبداً.

نلمس في هذه المحاولة شيئاً من الخيال التراثي يذكرها بفكاهات أبي دلامة أو بالخيال الحديث الذي يبدو لنا في الثياب المسعورة، أو المعطف الذي نُقلت إليه عدوى السعار فراح ينهش الملابس، مروراً بالمبالغات المتمثلة بذلك الفارس الذي يركب نصف حصان يدخل الماء من فمه ويخرج من نصفه الخلفي المقطوع والذي تم رتقه بعد ذلك من فروع شجر الغار التي نبتت فوق جسد الحصان.

من الصعب تبين الهدف المحدد وراء هذه القصص والتي يمكن أن تكون قد جاءت لمحاربة أولئك المدعين الذين يهرفون بلغو كثير زاعمين أن الحقيقة فيه وهو ليس كذلك، ولكنها على أية حال امتازت بصياغة فنية رفيعة وخيال يدل على ملكة قصصية تخلق قصص الخوارق وترويها تحت شعار الحرص على عرض الواقع، ولا شك أن جمال هذه القصص الخيالية لا تصرفنا عن تبين أن خيال الكاذبين يشطح بهم وهم يؤكدون الواقع.

وقد انساق أحمد العدواني وراء هذا الجو في «مذكرات خرافه» وهي حلقات أربع نشرها متتالية صاغها مشيراً إلى أنها (نقلا عن النسخة المخطوطة بمكتبة هيان بن بيان)[7].

إن هذه المذكرات تخطو خطوات حسنة فيبدأ من تسجيل المشاهد الخرافية المعتمدة على جو القصص الشعبي والتراثي ومحاولة الوصول إلى القصص المجازية، أو لنقل التعليقات التي تلبس إهاب القصص لتقول شيئاً، فالمدينة التي تُسجّل فيها هذه الحوادث هي جهلموت، وهو تركيب واضح حين يجمع بين الجهل والموت، فأحدهما يؤدي إلى الآخر، وفيها نجد الاشارات هذه إلى البدة التي ينطلق منها الانسان من قيوده الأدبية دون أن يخشى خشية لائم، وفيها حالة الانسلاخ وهي عكس التطور، حيث ينتقل الانسان من حالة الانسانية إلى الحيوانية، فالعالم يتحول إلى حمار لأن كل ما فيها «مقلوب الأوضاع ومنكور الطباع» وتبدأ حالة الجهل البيّن بالوضوح، فالعالم منهم يرى أن الشمس تكونت من انفجار الراكين أو النيران التي يشعلها الناس، والأرض مرتكزة على قرن ثور وأن المد والجزر شهيق هذا الثور وزفيره!!.

وهكذا تحول حديث الخرافة إلى نقد الأوضاع العقلية السائدة آنذاك والتي أراد هذا الجيل أن يدفعها، وتكون الخلاصة أن هؤلاء أناس يفكرون ببطونهم.

ولكن ثمة وقفة أخرى مع الوجه الآخر من الحياة، وهي دالة في إشاراتها حين تتسع مساحة الرؤية ولكن بتركيز يتناسب مع الموقوف الذي خلق انطلاقه لحظة التأمل واستواء الانفعال عند حد يسمح بحصر هذه الرؤية في مجال يحيط بأطرافها، إن اللحظة النفسية المتميزة تتولد من خلال الحادثة التي تولد انفعالاً يستوي عند فكره، وهذا الحد النفسي هو الذي حاولت أن تنقله لنا قصة (مع الموت)[8] للعدواني، التي تنطلق من موت صديق، وكيف أن الناس يقذفون بكلمة الموت حينما يكون بعيداً عنهم وكأنه حدث عرضي لا يستوجب توقفاً، وهو عند صاحبنا صور حبيسة تنطلق في الطفولة ارتبطت برائحة الكافور التي أثارت الغثيان في نفسه، ولحظة أخرى عندما كان أحد الصبيان الذين يقرأون الختمة القرآنية على روح عميد أسرة معروفة، فقد أديرت «القهوة الحلوة» فتجرعها ليتقيأها ويتبع هذا أنه أُنبّ على جبنه، وتتصاعد صور الموت ولعلّها تصل إلى الركيزة الأساسية حينما يأخذ الموت شكل الوباء حينما غمر وباء الجدري مدينة الكويت وبدأ الموت يحصد ويشوّه، الزملاء يتناقصون والجنازات تطلع من كل سبيل، ووسط هذا يسقط أخوه في صراع مع هذا الوباء ويصارع وليس بينه وبين الموت إلا شهقة. ولقد بلغ بالصغير الذهول مرّة أن اقترب من أخيه وهمّ أن يسأله ألا يموت! ولكنه خشي أن يُفزع أخاه ليس إلا، ويتابع تلك اللحظات بدقة، فقد كان يتوقع صراخ النادبات «وربما سمع صوت ديك أو ثغاء نعجة فخيل إليه أنه صوت نادبه».

وينعكس الموقف، فالخائف من الموت عندما يشتد عوده ينقلب موقفه فتتماسك أعصابه ويواجه تلك اللحظات رابط الجأش، بل ويتخذ موقف اللامبالي حينما يلعب مع أقرانه حول المقبرة، ويجمع الجماجم والعظام التي نبشتها سيول الأمطار، بل وسرق مع زملائه بعض هذه الجماجم.

لقد تغيرت نظرته إلى جميع الأشياء ومن بينها الموت، وان الاخلاص والاهتمام يكون بالحياة «وكل ما هو حي أجمل وأكمل من كل ما هو ميت».

إن لحظة الموت الطارئة استعادت هذا التاريخ ليستعين بها على هذا الظرف، وكانت الصور كلها تقدم الحياة إزاء

= يتفطر من كذبه. راجع الموسوعة الكويتية المختصرة جـ٢، حمد السعيدان.

(٧) المرجع السابق. نشرت على حلقات في البعثة أنظر ٥٩ - ٦٠ / ٦٧ - ٦٨ / ٧١ - ٨٢ / ٧٣ - ٧٤ /.

(٨) قصص يتيمة: ٧٥ - ٧٩.

الموت، وعندما يرن صوت المؤذن يدرك أن الله أكبر من كل كبير، وتكون وقفته بعدها أمام النافذة «يستروح نسيم الفجر ونور الحياة».

إن هذا الموضوع التأملي تحول إلى مرحلة دقيقة وراء صور الموت وحالات النفس إزائه، لقد كان العدواني يملك خيالاً خصباً قدم من خياله صوراً متتالية ومتكاملة جمعت بين الشعور والانفعال والتعقّل والروح والمادة، كلها جاءت تترى أمامنا من خلال تلك المواقف التي حشدها في هذه القصة القصيرة دون أن يفقد التماسك أو يخرج عن حد التركيز الذي تتطلبه لحظة القصة القصيرة.

إن هذه المرحلة شهدت نشاطاً قصصياً طيباً، وكثرت محاولة المحاولين، ولكن جل هؤلاء لم يجعلوا القصة همّاً أساسياً لهم في حياتهم الفنية والفكرية، بل كانت بالنسبة لهم وسيلة معاصرة ومناسبة، لنقل فكرة عابرة خطرت في الذهن، لينصرف الذهن عنها بعد حين، وكان بعضهم، وإن جعل الأدب في عمومه نصب عينيه، فإن القصة لم تكن إلا أحد الهوامش التي يقصدها الكاتبون، فالأصل عند بعضهم هو العمل الاجتماعي والسياسي أينما كان، وهو عند آخرين الاتجاه نحو فن آخر. فالعدواني ـ على سبيل المثال ـ شاعر في الأساس وهناك من اكتفى بأعمال محددة لينصرف عنها مثل يوسف الشايجي الذي كتب أربع قصص هي «رحمة السماء» ١٩٤٨ «وحلم» «وطعنة في القلب» ١٩٤٩ و«القيد الحديدي» ١٩٥١ ومثله عبد اللطيف الصالح الذي قدم «من ضحايا الحب» ١٩٤٩ و«مدينة الأحلام» ١٩٥١ و«مطاف الحب» ١٩٥٣، ويضاف إلى هؤلاء يوسف النصف في قصصه الأربع «حلم» ١٩٥٠، «زهرة ذابلة» ١٩٥١ و«أمل ضائع» ١٩٥١ و«ضحية الجهل» ١٩٥٢[٩].

ولعل أنضج هذه التجارب ما قدمه علي زكريا الأنصاري الذي شدته ثقافته الإنجليزية إلى إحكام الصنعة ولكنه وقع تحت أسار نزعة تشارلز ديكنز الاصلاحية فسعى إلى محاكاته في قصته «الطفولة المعذبة» التي نشرها حلقات في مجلة البعثة.

ولكن من هؤلاء من جعل الفن القصصي أساساً أولياً يقبل عليه إقبالاً متصلاً، وهؤلاء هم الذين سنتوقف عندهم مثل فهد الدويري وفرحان راشد الفرحان، أما الثالث فهو فاضل خلف الذي كرّس شطراً مهماً من اهتمامه لنشر بعض القصص.

١ ـ فهد الدويري:

يأتي في مقدمة هؤلاء الثلاثة فهد الدويري الذي سماه الأستاذ خالد سعود «شيخ القصاصين الكويتين»[١٠] وهو أهل لهذا اللقب، فقد شهد بداية المرحلة الجديدة ووقف في مقدمتها مع معاصريه فكانت قصته المنشورة الأولى «من الواقع» (يوليو ١٩٤٨) وقد توالى إنتاجه حتى نشر عشرين قصة تضاف إليها قصة (ظلام) التي اشترك في كتابتها مع الأستاذ حمد الرجيب، وقد واصل الانتاج في المرحلة الأولى من سنة ١٩٤٨ بقصته التي أشرنا إليها حتى عام ١٩٥٣ والتي ختمها بقصته «الشيخ والعصفور» لينقطع بعد ذلك مكتفياً بصياغاته القصصية لبعض الأحداث المروية حتى أوائل ١٩٥٤ ليتوقف بعد ذلك ويعود ناشراً قصصه الأربع الأخيرة ابتداء من سنة ١٩٨١.

إن الركيزة الأولى التي يعتمدها وينطلق منها ويلح عليها هي أنه يريد أن يجعل الإحساس بالواقع إحساساً قصصياً، أن يحطم الوهم من أن القصة شيء منفصل عنه.

وهذا الإلحاح نجده في هذا الربط بين المتخيّل المروي والآخر المستمد من نبض الواقع. وهو إلحاح يطفو على السطح صراحة وفي أوقات متباعدة. لقد بدأ أولى قصصه باسم «من الواقع» ولم يكتف بهذا ولكنه يبدأ القصة بحوار الراوي وصديقه حول موضوع القصص الخيالي والواقعي ـ وواضح أنه يفصل بينهما فصلاً ينبغي النظر إليه، يقول «إني أصرّ على أنه ينبغي لكتاب القصة أن يدركوا أن في الواقع ما يفوق الخيال، ومن ثم فإن عليهم أن يكتبوا الواقع الذي يُسجّل التاريخ النفسي للمجتمع. ص ١٢٢» وفي هذه المقدمة يوضح أن القصص الخيالي يعكس الناحية النفسية للمؤلف. أما أحداث الواقع فإنها تعرض صور المجتمع على حقيقتها.

إن هذا المدخل الأولي يرافقه، فهو يتصدر بعض قصصه باسم «اندحار الشيطان» «وما تدري نفس» و«ارادة الله» وهي القصص التي نشرها تحت اسم قصاص. ويخص قصته

(٩) أنظر كتاب قصص يتيمة وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله «الصحافة الكويتية في ربع قرن» ونشير هنا إلى بعض الأسماء التي كتبت القصة أو القصتين مثل «خالد خلف» بين السماء والماء» ١٩٤٧ و«انسانية» ١٩٥١. وعبد الرحمن الرحماني: «الغريب» ١٩٤٨ و«تضحيات» ١٩٥١ ومحمد مساعد الصالح: «ما ذنبها» ١٩٥٢، «وهذا جناه أبي» ١٩٥٤، ويعقوب الرشيد «صراع» ١٩٥٠ و«المعلم المنكود» ١٩٥٢. وعبد العزيز محمود في «أحلام» ١٩٥٣ و«انسان» ١٩٥٤. وإلى جانب هؤلاء برزت بعض الكاتبات.

(١٠) كل الاحالات ترد إلى كتاب خالد سعود الزيد «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره» مكتبة دار العروبة ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤، وقد ضم هذا الكتاب انتاج الأستاذ الدويري من قصص ومقاولات وخواطر.

«الشيخ والعصفور» باشارة تقول (قصة كويتية واقعية).

ويدخل بعد ذلك تعديلاً على تصوره للواقع، ففي محاورة أخرى يقول في مقدمة «إرادة الله»: «قال لي صاحبي:

ألا تعتقد بأن في واقع الحياة أحداثاً أغرب كثيراً من كل ما ينتجه الخيال الروائي من غرائب ومدهشات؟

قلت: بلى، ولكني أعتقد كذلك بأن الواقعة مهما كانت غريبة ومدهشة إلا أنها مع ذلك تحتاج إلى رتوش، أو تحرير، أو حبك، لكي تكون قصة فنية كما يعبرون.. ١٨٨»[11] وبغض النظر عن مسار الحديث بعد ذلك فإن مؤداه يشير إلى أن ثمة فهماً للواقع والفن يختلف عما بدأ به من قول في قصته الأولى.

إذن نحن مع كاتب حرك عينيه فيما حوله وحاول أن يخرج من ذاتية العرض إلى موضوعيته، ولأنه أراد أن يكسر الحاجز الفاصل بين الاثنين سنلاحظ أن قصته التي أشار إلى أنها من الواقع إلا أنها وإن كانت (واقعية) بمعنى أنها (حدثت) ولكنها لا تخرج عن القصص التي تروي على أساس خيالي فقد أدخلنا في جو الدسائس والمؤامرات والعفو الذي يتحلى به بعض العظماء فهي أشبه ما تكون بقصص العرب القديمة، وإن لم تخل من لمسات تشير إلى صياغة حديثة واعية، وعندما يصف الخائن الذي حُرّض على قتل الأمير وهو في لحظة التردد مشيراً إلى أن عقله الباطن قد استصرخه فتسمّر في مكانه، ثم إشاراته إلى ما كان يدرو في ذهنه بعد انكشاف أمره، كل هذا دل على قلم أمسك بأول الدرب، وكان التكوين القصصي سلساً متدافعاً جامعاً بين متابعة الحدث ورسم أبعاد فنية له تخرجه من حد الرواية البسيطة إلى مستوى الصياغة الفنية.

وحول هذات المحور الجامع بين الرؤية القديمة لمفهوم الحادثة وصياغتها الجديدة يقدم لنا عدداً من القصص، ففي (صانع المتاعب) التي يؤكد أنها قصة من صلب الواقع ولب الحقيقة (ص ١٥٨)، وهو يستحضر قصة ذات أصل شعبي تؤكد أن المال ليس هو بوابة السعادة، بل نه يحمل همّه معه، فهو مشغلة للانسان وتحطيم للعلاقة الأسرية ولا أدري هل كان الدويري يستشف هذا من بوادر أتت آنذاك مع بدايات النفط، وأن هذا القادم الجديد سيحطم الحياة الداخلية للانسان، خاصة وأن المدخل يشير إلى تلك الميزة التي تميزت بها هذه البلدة التي لا ترى فيها أحياء غنية وأحياء فقيرة، فالمنازل سواسية لا تعرف الفوارق ولا تعتنق تفاوت الطبقات، وإن عبارته هذه قد تشير إلى معنى أراد استخراجه من صياغته لهذه القصة الشعبية.

ويمكن أن نلحق بالنمط الواقعي الشعبي في قصة «صك الكرامة» التي تقدم الموقف المثالي في حياة مادية، وقد يغرق الواقع بصدفة قدرية لا ترقى إلى النموذج الواقعي ولكنها تقدم مفارقات الشاذ والغريب الذي يتحول إلى نادرة مذكورة «إرادة الله» و «ما تدري نفسج».

ولأن الكاتب الواقعي الاجتماعي يملك ميلاً انتقادياً وإصلاحياً، سنجده ينظر حوله محلياً وعربياً، فوضع يده، مع آخرين، لاصلاح الوضع. وفي «زكاة» تكون قضية المال وعدالة توزيعه معروضة ولكن ليس وحدهما المقصودين، فثمة زكاة أخرى متصلة بالترابط بين القول والفعل، فالأنانية وعزل الذات عن المجموع تساوي بخل الأغنياء وتقتيرهم وقد أقام قصة مصنوعة ليصل إلى هذه النتيجة، تماماً كما فعلها مع قصة «يرثون حياً» الذي ركّز فيها على نموذج البخيل والذي كان قاسماً مشتركاً بين أعمال فنية كثيرة مثل بخلاء الجاحظ وشيلوك شكسبير والتي يستحضرها وهو يقدم نموذجه المحلي لكي يقول لنا أن الثراء والزوجة الغنية والأسرة الكبيرة لا تقوم كلها مقام العلم، لذلك جمع عدداً من الكوارث يخرج منها البطل فقيراً وحيداً أعرج مؤكداً لنا أنه لو كان في عقله علم لاستطاع مع عرجه أن يكسب، ولكن الدعوة للعمل مشروطة بأن يكون منسجماً مع اتجاه النفس والا كان الطريق مسدوداً، تماماً كما حصل لبطل قصة «المهندس».

ويلج إلى داخل البيت الكويتي ليقدم لنا مشكلة اجتماعية يطرحها التكوين الأسري، «فالزوجة الثانية» عنوان يدل على معناه ويجسّد انحياز الكاتب ضد هذا السلوك الاجتماعي، ولكنه يدخل إليه من خلال النفس حين يستبد بها الانحراف الداخلي. فبطل القصة يفترض أنه سعيد بالمقياس الطبيعي لما تعارف عليه الناس بظروف السعادة من تجارة وصيت طيب وغني وزوجة وولد ذكي، ولكن «النفس الانسانية مجبولة على انتقاص ما هي فيه، تستشعر سعادتها دائماً في ماضيها، أما الحاضر فلا تراه حتى يكون في الذكريات.. الخ ص ١٤٨». وكانت هذه بداية التجربة الجديدة التي تخلقت في نفس لا تنظر إلى واقعها الطيب بعين الرضا، وقد استطاع الكاتب أن يدير حواراً معبّراً عن نفسية البطل وهو يشكل نيّته ثم يخطو خطوته نحو الزواج الآخر ليكون الدمار.

ولكن ثمة دماراً آخر يهدد الأسرة من الداخل، يُقدّم لنا من منظورين، أحدهما من خلال قصة شاب والآخر بواسطة فتاة، فقصة «رسالة» تعرض قصة الشاب العصري ومعه والده الذي لا يختلف عنه، ولكنهما لا يمثلان إلا شذوذاً عن قاعدة. ومن ثم فهما راضخان لما تعارف عليه الناس، فالأب كان في داخله غير راض عن بعض العادات والأفكار القديمة

(١١) يقول بطل قصة (المهندس) في رسالته: «ولما كنت أعرفك ميالاً لسرد وقائع الحياة بكل دقة متتبعاً عظات الحوادث وغيرها».

إلا أنه يُسدل على آرائه هذه ستاراً وراح يعيش عيشة معاصريه ويتلاءم مع أذواقهم ومشاربهم، وهذه الازدواجية، والتي سنشاهدها مرة أخرى عند شخصية الأب حمود في مسرحية «الحاجز» لصقر الرشود (١٩٦٦)، نقول هذه الازدواجية هي التي قادت إلى الدمار، لأن الشاب العصري تزوج عن طريق خاطبة أكدت له الجمال المادي والمعنوي لفتاته، وكانت النتيجة عكسية فلم يكن أمامه إلا الانتحار أو السفر فاختار الآخير. وعلى الطرف الآخر تعيش فتاة مثقفة ولكنها أيضاً لا تملك مصيرها فيحكم عليها أن تتزوج قريبها الذي كان دونها علماً وقلقاً، ولكنه يملك حقاً أعطاه إيّاه المجتمع اسمه بيت الطاعة، وكان هذا هو محور قصته «إنسانة بائسة».

ويتجاوز الدويري الواقع المحلي إلى المشاركة العربية، فيرصد المرحلة التي عاشها في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وتأتي القضية الفلسطينية في المقدمة، لا يطرحها لنا من منظور سياسي خارجي ولكنه يلمس الجانب الانساني الدقيق، ففي «اندحار الشيطان» يقدم المرأة العربية البائسة التي فرّت من أرضها حفاظاً على شرفها ولكنها تكاد تفقده في العاصمة العربية التي هاجرت إليها، وكان السقوط وشيكاً، وتصويره عند المؤلف دقيقاً لافتاً للنظر (أنظر ص ١٨٠)، ولكنها تعود إلى رشدها ويكون الانفراج الأخير من خلال حدث عابر فقد شاهدت المرأة سيارة شحن فيها أثاث مستعمل فعرفته، لقد كان أثاث بيتها، وفي قائمة السرير مبلغ مائة جنيه سبق أن أخفتها في هذا المكان[١٢].

ويبلغ الدويري مبلغاً فنياً جيداً في قصة «الشيخ والعصفور» التي امتازت بشفافية خاصة جعلت الدكتور محمد حسن يصفها بأنها تمثل أعلى مراحل نضجه الفني وإن العلاقة بين الشيخ والعصفور تحكمها لمسه إنسانية، فهذا العصفور الذي يحاول الطيران فيحول العجز بينه وبين ما يريد، ما هو إلا هذا الشيخ نفسه، وبذلك يكون الدويري قد خط أولى خطوات الأسلوب الرمزي[١٣]. ويمكن أن أقول أن الدويري كان حريصاً على التجديد ومحاولة رسم الايحاء الفني والتجويد فيه ويكاد يكون هذا مطرداً سواء على مستوى الحادثة أو رسم الجو الموحي، والاشارة هنا ممكنة إلى القصة المشتركة «ظلام» ففي القسم الخاص به نحس بذلك الظلام المجازي الذي عبر فيه عن ظلمة النفوس، ولم تكن أشعة الشمس الصفراء التي تختم قصة «الظلام» إلا إشارة لهذا.

ومن المفيد القول أن محاولة التنويع في الشكل كانت من العناصر التي نحس أنه يسعى إليها، فهو يتبع حيناً أسلوب السرد أو الحوار المتبادل، أو بالبدء بالقصة من نقطة حاسمة، أو من ختامها ليعطي نفسه فرصة الاسترجاع، وقد يبسط الأحداث دون أن يخفي شيئاً حتى لا تقضي حركة الأحداث على الفكرة، وأحياناً يعتمد على كشف القناع في الختام لتحصل المفاجأة (فراش الصوف) و (إرادة الله) ولجأ أحياناً إلى أسلوب الرسائل وهو أسلوب وجد اهتماماً في تلك المرحلة وقد قدّمه في قصتين هما «رسالة» و «المهندس» وتخلل هذا محاولات كثيرة لاستبطان النفس كما أن في «الزوجة الثانية» ص ١٤٩ و «ظلام » ص ١٥٤، و «فراش الصوف» ص ١٧٧ ومواقع أخرى كثيرة، فهو لم يتردد في أن يستعمل مثلاً كلمة العقل الباطن ص ١٥٣.

إذن فنحن أمام فنان واع مثّل انقطاعه المبكر خسارة لمسار القصة في الكويت، وكانت عودته الأخيرة فيها كسب لا شك فيه. وأن امتداد هذا النوع الفني نلمسه في القصص الأربع التي نشرها مع بداية الثمانينات، ونظرة خاطفة تكشف لنا هذا، فهو فنان يرصد الواقع في تغيّره، يتابع القديم وأفوله وتحولاته في النفس كما في «الأفق والخيمة» فالشيخ البدوي يتابع أبناءه الذين تغيّروا مع العصر يشاهدهم وكأنه يعيش حلماً، ولكن الشعور الغامض باق في أعماقه يدعوه إلى العودة إلى ما كان هو فيه، وتنتهي القصة بإسدال الستار المجازي:

لقد بدأ من خلال السيارة «حمرة الأصيل تلف الخيمة الكبيرة وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت ص ٢٢٥» إن الصورة دالة على حياة تنتهي وأخرى تبدأ.

هناك وقفتان بلغ بهما نضجاً في التناول ففي «رجل الفندق» «وأشياء لا تقاوم» يبرز أمامنا قاص يملك أدواته وينفعل مع ما حوله، ففي الأولى نجد النموذج الذي قذفه الواقع الجديد، فاللقاء بين الرجل هاوي صيد السمك وساكن الفندق الباحث عن عمل واللقاء اليومي والحوار العميق يجمع بين الرفاهية والحاجة، فما كان يلقيه الأول من سمك يعتبره لا أهمية له تقوم حياة الآخر عليه لتكشف بعد ذلك معاناة الأخير الذي يجمع هذا السمك وينظفه ويبيعه ليدفع ثمن إقامته في الفندق قبل أن يرحل إلى كندا بحثاً عن عمل. وعندما يقول الأخير إنه لا توجد قطط على سواحلكم تأكل هذا السمك الرديء فإن هذه الاشارة تشير بسخرية إلى أن ثمة بشراً يحتاجون إلى هذا الفتات وهو هنا يضع يده على مشكلة قائمة وكان تناوله لها من جانب نمّ عن ذكاء وتميّز رغم أن غيره من الجيل اللاحق حاول أن يعالج هذا

---

(١٢) لقد اعتمدت في محاولة قصصية لي على هذه الحادثة الطريفة. أنظر في كتاب «الصوت الخافت» قصة « عبور النهر إلى ضفة واحدة».

(١٣) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت جـ ١ صفحة ٤٣٩.

الموضوع. إذن كان الدويري يعي الواقع الجديد للوافدين العرب.

ويبلغ الدويري مبلغاً متميزاً وهو يقدم لنا في «أشياء لا تقاوم» رحلة رجل مسئول كبير السن إلى عمله في سيارته التي يقودها سائقه، إن ظاهرها رحلة يومية، ولكنها في حقيقتها مسار حياة كاملة حين يغوص في أعماقه يستحضر تاريخه مع الوظيفة حتى موقعه الحالي المتقدم، يدور هذا مع حركة المسبحة وآلام الجسد التي يعانيها، وهذا المرض الجسدي يقابله ألم آخر معنوي، فثلاثون عاماً مضت كان خلالها يخلع جلده القديم ليلبس جديداً مع كل وزير، فكلمة «لا» ثمنها غال، وهناك غيره الذي سيقول نعمين لا نعم واحده، وتتراوح حركاته بين نيّة التقاعد والتأمل في الطريق، فهذه التي تقود السيارة الفاخرة قد تكون عشيقة لأحدهم، ويغرق خياله وراء البحث عن أسهم لابنه في شركة من الشركاء، وهكذا تسير التأملات حتى يصل إلى المكتب ويبدأ دوران الساقية لينسى الثور عقله ويمزق ورقة التقاعد التي كتبها ويكون ختام القصة من نقطة بدايتها. «أشياء كثيرة يجب أن تُعمل... وأمور كثيرة يجب التنازل عنها.. نعم كثيرة.

ولفّه هدوء، وخيّل إليه أنه في سفينة والهواء ساكن.. ساكن.. والماء راكد.. راكد.. وعضلات جسمه متراخية، وامتدت يده إلى الرسالة يمزقها قطعاً صغيرة جداً، ووجد في قطعة منها كلمة «الوزير» فبللها بالشاي حتى محاها، وعاد يزفر ويشهق كما أوصاه الطبيب ص ٢١٨».

حقاً لقد كان الدويري صوتاً متميزاً في تاريخ القصة القصيرة في الكويت.

٢ ـ فرحان راشد الفرحان:

في عام ١٩٥٠ نشر أول قصصه «من الشارع»[١٤] وأتبعها بعدد آخر، ونشر حينذاك محاولة روائية تحت اسم «آلام صديق» ليتوقف ثم ليعاود النشر في منتصف الستينات وقد كان ثمرة هذا مجموعته الوحيدة «سخريات الأقدار» التي صدرت في أوائل السبعينات قبل أن يختاره الله إلى جواره.

في هذه المجموعة الأخيرة أسقط القصص التي نشرها في أوائل الخمسينات مكتفياً بأعماله الأخيرة[١٥]. وقد ضم كتابه هذا اثنتي عشرة قصة هي «لم يفتها القطار ـ ثمن الوفاء ـ خاتمة حب ـ أحلام فتاة ـ اليتيم ـ سخريات الأقدار ـ كلمات صغيرة ـ فاتن ـ الليالي الحمراء ـ في سبيل الشرف ـ وداعاً يا قلبي ـ تحيا العدالة».

كان الفرحان متعلقاً بفن القصة، لذلك جعل منها همّه الأول بجانب دراسات أخرى محدودة، وكأي أحد رواد درب لا يستند إلى تاريخ وغير مسبوق بنموذج يركن عليه كان لا بد أن تكون الصعوبات الفنية بانتظاره. وإذا نظرنا إليه بأعيننا الحالية، قد لا نعطيه حقاً اكتسبه من محاولاته الأولى، لقد كان همّه منصرفاً الى التعبير عما يشاهده أو يحسّه شاب عاش رغم الاندفاع العاطفي في أوائل الخمسينات، وفي الوقت نفسه تتحكم به نزعة ناقدة ولكنها هادئة تصل إلى حد السكينة، فكان موضوعه الأثير التقاط أحداث يرى أنها صورة للحياة من حوله فينقلها كما هي، وهي تروي عادة على لسان راو عاش الأحداث أو شهد طرفاً منها، ويُحاول إيهامنا أنه ينقلها حرفياً وليس النقل حرفياً عن الحياة نقيصة فنية، ولكن النقل لديه محكوم بالتوقف عند هذا الحد، وتتداعى «الأحداث» عنده مما يجعلنا نحس أن الكاتب كان يكتب القصة وهو يفكر بعقلية الروائي، ولذلك تتداخل أحداث قصة بأخرى كما نلاحظ مثلاً في قصة «اليتيم» وتكون الرابطة هي شخصية الروائي فقط.

وثمة ومضة فنية مضيئة كان من الممكن أن يستثمرها، فهو يملك خاصية السرد القصصي لولا إسرافه أحياناً في الوصف سواء كان وصفاً للطبيعة أو مظاهر الحياة أو لخواطر شخصياته؛ نجده يضطره هذا الاسراف إلى ترداد بعض العبارات المحفوظة، ويصل أحياناً إلى النبرة الخطابية التي تطل في عدد من قصصه (أنظر تعليقه على رفض الأب طلب زواج شاب تقدم لأبنته في قصة «لم يفتها القطار»).

ويلعب القدر دوراً بارزاً في قصصه ويكاد يكون القاسم المشترك، فهذا القدر يتدخل ليقلب الأمور ويغيّر الأحوال دون أن يكون هناك ما يمهّد لهذا التغيير أو الانقلاب، (أنظر أحلام فتاة «وفتاة لم يفتها القطار») ونجد أن تكرار كلمة «قدر» تحتاج إلى وقفة فهي تعدّت كونها تصدّرت المجموعة، وكانت اللفظة المحببة التي تتكرر بشكل لافت للنظر بجانب الفعل القدري ذاته الذي يلجأ إليه المؤلف. وتكفي الاشارة إلى أنه في قصة «وداعاً يا قلبي» كرر كلمة «قدر» أربع عشرة مرة.

من المؤكد أن الفرحان قد سعى لأن يقترب من الواقع، ليس فقط من حيث الأحداث، ولكن أيضاً في محاولته أن ينقل الخواطر لولا أنه جعلها تتكلم بلسان واحد ويستعمل الأوصاف نفسها، ووقف عند حد لم يصل فيه إلى النفس، ولم يكن متوقعاً منه أن يحقق هذا في هذه المرحلة المبكرة. ولعلّه من المفيد القول أن قصص الفرحان تصلح لتكون

---

(١٤) البعثة يونيو ١٩٥٠: نقلاً عن الصحافة الكويتية في ربع قرن.

(١٥) وهي ـ من الشارع ـ مهازل الحياة ـ حياة وعناء ـ طول انتظار ـ وقد نشرت القصص الثلاث الأولى في البعثة يونيو + اغسطس ١٩٥٠، أما الأخيرة فقد نشرها في مجلة الكويت ١٩٥٠.

مدخلاً لدراسة الجانب العاطفي لذلك الجيل واختلاطه بالعقبة الاجتماعية.

٣ - فاضل خلف:

يعتبر فاضل خلف هو أول من أصدر كتاباً يضم مجموعة قصصه وقد أصدرها سنة ١٩٥٤ تحت اسم «أحلام الشباب» وبين دفتي هذا الكتاب وعبر صفحات تنيف على المائة بقليل، تنحصر ثماني عشرة قصة منها المؤلف والمترجم والمقتبس. وتمر أمامنا العناوين.. «حنان أم».. «عودة البطل».. «البعث».. «حضرة المدير» «خطوات في الليل»، وعلى هذا المنوال تتجه هذه العناوين وتختلف القصص طولاً فبعضها يكاد يكون خاطرة صحفية لبست رداء قصة.. كقصة «في سكون الليل» وهذه القصة هي أول أقصوصة أذيعت للمؤلف من راديو لندن في مسابقة قصصية وبجانب هذا، القصص التي يمكن أن تكون قصة متكاملة لو أن المؤلف أعطاها شيئاً من الاختيار ولعله لم يتمكن بعد من ناصية الفن القصصي.

ونعود مرة أخرى لنقف مع العنوان، ولعل من الطريف إن هذا العنوان غير وارد على إحدى القصص كما هي العادة وليس هذا بخارج من المألوف ولكنك لا تستطيع أن تربط بين العنوان وبين هذه المجموعة، اللهم إلا إذا رأيت أن أحلام المؤلف نفسه وآماله في الاصلاح، هي التي كانت ترفل بالشباب والحيوية، فهي أحلام شاب يسعى إلى الاصلاح.. ويشدنا العنوان أيضاً إلى أن نتذكر الرمنتيكيين العرب، الذين سطع نجمهم في تلك الفترة التي كان المؤلف يكوّن شخصيته فيها من أمثال الشابي وناجي وغيرهما.

وعندما نتجاوز العنوان قليلاً لنفحص هذه المجموعة فنستعرض بعض العناوين مثل «سر المطلقة» من وراء حجاب «الزوجان السعيدان» سنجدها تشدنا إلى الواقعية بل إلى الواقعية الاصلاحية، أما القصص المترجمة فتقودها إلى اتجاه آخر يدل على ذوق المؤلف، فهي بين قصة فيه لمسات الطبيعيين وأصابع كتاب القصص البوليسية.

هذا الخليط والتنوع في مجموعة واحدة من القصص على أي شيء يدلنا، ومن ناحية أخرى كيف نحدد شخصية المؤلف الذي يعنون وهو حالم، ويكتب وهو يعايش الواقع ويترجم فينحو نحو اتجاهات أخرى؟

إن محاولة التفسير محاولة جميلة وطريقة نستطيع من خلالها أن نرصد جيلاً كاملاً من المثقفين الكويتيين، الذين عاشوا في الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن، بل انها تفسر لنا من ناحية أخرى كيف يستقبل مثقفو الدول النامية الثقافات التي تبلورت في عشرات السنين، يستقبلونها في حيز زمني واحد.

«فاضل خلف» كان يعيش عصره كما يجب أن يعيشه الأديب المخلص، فهو يقرأ الأدب الغربي، فتشده اللمسات الرومنتيكية منه والتي حطمت التقاليد، وهو من ناحية أخرى ينظر إلى مجتمعه فيسعى إلى الاصلاح ويقرأ الانتاج العالمي الحديث فيعجبه التحليل والتفسير للظواهر الشاذة ليعيش كل هذا في لحظة واحدة.. إنني أميل إلى مناقشة هذه القصص على ضوء الواقع، لأنها أبرز صفة في هذه المجموعة، والذي لاحظته حين قرأت هذه المجموعة أن الحوادث التي اختارها لتكون عنصر الحادثة في مجموعته كلها، تعالج اجتماعية بعضها اختفى تقريباً، وبعضها ما يزال يضع العقبات والعراقيل.، وملاحظة أخرى نخرج بها وهي أن المؤلف لا يهتم بتعميق اللحظة بقدر اهتمامه بسرد الحوادث كما هي، ولنأخذ مثلاً القصة الأولى، وملخصها أن امرأة تسام الخسف وتتعرض للعذاب من أم زوجها، كما تحظى بالإهمال من زوجها حتى أصبحت حياتها جحيماً، وقد منعوها من زيارة بيت والدها حتى أنها، في يوم زفاف أخيها، تُمنع من الخروج ولكنها تتمرد وتخرج ويكون الطلاق، ثم تتزوج رجلاً آخر وتعيش سعيدة معه، ولكنها كانت محرومة من ولدها، فأخذت تمر أمام منزل زوجها السابق، لترى إبنها ولكنه يهرب منها لأنهم عوّدوه على كرهها. من هذا الملخص عرفنا الموضوع العام وهو على هذه الطريقة، لا يمكن أن يكون موضوعاً قصصياً. أما العلاج فيدل على أن الأستاذ فاضل حاول مخلصاً إن يصور لنا الظلم والحسرة والعذاب - ومع حرصه على أن تكون القصة معبّرة عن ذاتها - نجده يطل علينا بكلمات يحثنا فيها على أن نشعر بالمأساة، مثلاً تقول بطلة القصة فاطمة لجارة لها «لقد صيّروني آلة صمّاء في أيديهم، أعمل من الصباح إلى المساء، بل وإلى منتصف الليل أحياناً، وهم يتفرجون على مأساتي ويضحكون مني والويل لي إن خانني التوفيق يوماً ما فإنني أُحرم من القوت». هذا السرد الذي يحاول المؤلف أن يعرض فيه المأساة سرد ضعيف بعيد كل البعد عن الطاقة المحركة في القصة، ومن ناحية أخرى نلحظ المؤلف تأخذه البلاغة العربية فيحشد في العبارة تلك التشبيهات الخاصة، لنقرأ هذه العبارة «ولكن الابن النَّزِق ما كاد يرها حتى فر من أمامها، كما يفر الحَمَلُ من الذئب، أسرع إلى المنزل وأغلق الباب خلفه بعنف، وترك أمه يذوب قلبُها كما يذوبُ السمن على النار».

ومن القصص التي تدعو إلى الاصلاح القصة التي نشرها بعنوان «حضرة المدير» فهي تصور حياة موظف نشيط كفء، ولكنه لا يحمل شهادة، فيطرد من عمله ليحل محله متعلم

بحمل الشهادة، ومشكلة الشهادة لا نزال نعيشها إلى الآن وقد نظل نعيشها لسنوات أخرى. ويبرز النقد الاجتماعي فيها بصراحة ووضوح فيتحدث عن المدير الذي أضاع الوقت بالحديث قائلاً «وينهال على المدير لأنه صرف ساعتين من عمله في كلام سخيف، بينما كان عليه أن ينفق هاتين الساعتين في محلها». ونراه يتدخل ككاتب بذوقه قائلاً «وينظر في الرفوف ويطيل الوقوف أمام الكتب الجديدة. إن الكتب جميعها مفيدة حقاً ولكن كل كتاب يختلف عن الآخر».

ختام مرحلة:

لقد حفلت الفترة الممتدة ما بين ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٤، وهي فترة رواج الحركة الصحفية والنشاط الثقافي، بعدد من الذين حاولوا كتابة القصة وكان أكثرهم كما لاحظنا من كتاب القصة الواحدة، أو الاثنين وبعضهم تجاوز هذا العدد بقليل. وكان من الممكن أن تتطور هذه الحركة لولا الظروف السياسية والاجتماعية. فقد كان هذا التفتح الفني نتيجة لحركة شاملة غطت جوانب الحياة المتعددة، وكانت من القوة والاندفاع أن اصطدمت بالعقبات المتوقعة، فقد كان الحلم أكبر من الاستطاعة، والامل اتسع حتى اعتقدوا أن كل شيء ممكن الحدوث، خاصة وأن الوعي القومي قد بلغ قمته آنذاك وحركة التحرر العربي بدأت تعمل لتُلقي خلفها شبح هزيمة ١٩٤٨ ولتحارب القيود الاستعمارية التي كانت تحيط بالأمة من جميع أطرافها، ولذلك كان الشباب المتعلم مندفعاً مع العلم، فكانت المجلات والجرائد والأندية بجانب المدارس مراكز إشعاع حقيقية، ولم يتوقف الأمر عند حد كونها منافذ ثقافية واصلاحية فقط، ولكن الوجه السياسي والانتماء المحدد لفكرة بدأت تتجوهر وأخذت سمات هذه النوادي والمجلات تتضح والانتماء السياسي الدقيق يبرز، فالحركة القومية وجدت مكانها في النادي الثقافي القومي، والاسلاميون في جمعية الارشاد والمثقفون وقادة الاصلاح الذين بدأوا مع مجلة «البعثة» التي صدرت في القاهرة واحتضنت هذه البدايات الأولى نجدهم يتجمعون لإصدار مجلة «الرائد» وقد تبناها نادي المعلمين. وهكذا كان الخط يتصاعد حتى جاءت ظروف منتصف الخمسينات فأطاحت بهذا النشاط.

لقد تدخلت السلطة لتحد منه وتوقفه عند حد معين.

إن الملاحظة التي نختم بها الحديث عن هذه المرحلة هي أن حماسة أصحابها كانت أكبر من إمكانيات تقبل البيئة لها. وقد توارى هذا الحماس فترة ولكن كانت البذرة تحت الطين وستدب بها الحياة لتنتشر تحت ضوء الشمس. وكان هذا مع نهاية الخمسينات وأوائل الستينات.

مع المرحلة الثانية:

مع مطلع الستينات برز الجيل الجديد التي وإن لم يتأثر تأثراً مباشراً بمن سبقه بسبب فترة الانقطاع، ولكن المؤكد انه استقى من جذوة التطلع عندهم، وهو ثمرة لغرس غرسوا أسبابه ووفروا السوابق الأولى.

لقد شهدت هذه المرحلة الظاهرة القديمة فقد عادت الصحف نشطة قوية، وبدأت الأندية، والجمعيات تنشأ وتمارس دورها الجديد. لذلك دخل مجال القصة عدد من الكاتبين الذين مثلت القصة محاولة من محاولاتهم الكثيرة لتأسيس بنائهم الفني ونجد ثمة ظواهر تتكرر، فإذا كانت المرحلة الأولى شهدت أحمد العدواني الشاعر يثري القصة بانتاجه رغم أن الشعر هو أساسه الأول، فسنجد أنه في المرحلة الثانية يناظره الشاعر محمد الفايز الذي كتب عدداً كبيراً من القصص في الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٣ إلى ١٩٦٧ وأكثرها كتب في الفترة ما بين ١٩٦٣ ـ ١٩٦٥ وكان هذا قبل أن ينصرف كلية إلى الشعر[1]. وشهدت هذه المرحلة الكاتب الناقد الذي يجمع بين القصة وغيرها من الكتابة الفنية مثل حسن يعقوب العلي الذي بدأ بقصته المنبوذ سنة ١٩٦٣ واستمر ينشر إلى آواخر الستينات، وقد قدّم كماً وتنوّعاً في إنتاجه الفني، وقد شغله البحر الذي أظهره في صورة الجبار الطاغي والقدر الذي لا مفر منه، وقد حاول تسجيل العلاقة بين البحار العامل بجهده والمالك المسيطر بماله إلى درجة التسخير، وتأتي هذه القسوة التي تؤدي إلى الانتحار كما نلمسها في قصة «الأصابع» وتؤدي إلى التمرد كما في «نجمة البلبل». ويخرج من البحر إلى دنيا العاطفة فالمضمون السياسي والقومي وخاصة بعد نكسة حزيران، في قصته «الزمن الأخرس» على وجه أخص، وفي كل هذه الأعمال كان محاولاً للتجريب ضمن أشكال متعددة، وإن غلبت النزعة الواقعية حينما تجذبه الشخصية الشعبية اليها[2].

قدم كل من الفايز وحسن يعقوب العلي وكاتب هذه السطور الإرهاصات الأدبية لجيل قصصي بدأ إنتاجه يتشكل ويقدم نقله نوعية وكمية هي العمود الرئيسي لمسيرة القصة القصيرة، ولا شك أن إحصاء الأسماء وتتبع الكتاب الذين قدموا عدداً من القصص أو زاولوا هذا النشاط الفني مزاولة متقطعة ثم هجروه بعد فترة، من الصعوبة والكثرة بحيث يصعب أن تقدم لهم صورة دقيقة[3]. لذلك سيكون الاختيار

---

(١) أنظر ثبت هذه القصص في كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن للدكتور محمد حسن عبد الله.

(٢) أنظر الحركة الأدبية والفكرية: د. محمد حسن صفحة ٤٧٩ ـ ٤٨٠ وأنظر ما كتبته في مقدمة كتاب (الصوت الخافت).

(٣) أنظر كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» وفيه عرض لأسماء =

والتوقف عند أهم الأسماء والتي قدمت مجموعة متكاملة أو حافظت على خط متصل ومتصاعد.

سليمان الخليفي

إن سليمان الخليفي هو الصوت الأول المتميز الذي بدأ مع منتصف الستينات حينما نشر تصوراً لموقف سجله في «رؤيا جديدة في مجتمع العظام» ١٩٦٤ وأتبعها «الجبل المبهم» ثم «الأسئلة المغلقة» ثم «قاع الجدار» ثم «خارج اللوحة» ١٩٦٥ ليتوالى إنتاجه وتكون الحصيلة مجموعته الأولى «هدامة» سنة ١٩٨٤[٤] التي أثبت فيها من هذه الأعمال الخمسة الأولى قصة «الأسئلة المغلقة» فقط وأسقط القصص الأربع الأخرى. وقد احتوت مجموعة «هدامة» على تسع قصص هي: «يأكلون على سفرة ساخنة - هي التي تجوب الشوارع - تزوجت - اختلاط - زواج - عصرية خميس - في الداخل والخارج - الأسئلة المغلقة - هدامه».

أما كتابه الثاني والذي أسماه «المجموعة الثانية»[٥] ونشره ١٩٧٨ فقد ضم سبع قصص هي «يبقى المنحنيان - ألوان الطيف - ثم أنهم يضمدون الجراح - تأشيرة دخول - اليسرة - اتحاد البطيخ - صناديق» وهذه القصص كتبت في الفترة ما بين سنتي ١٩٧٥ - ١٩٧٧، وقد واصل الإنتاج بعد ذلك فنشر قصصاً لم تضمها مجموعة هي - في الشمس - المسافة والطريق - الشارع الأصفر - فصول عمياء - بحيرة الأسماك..

لنبدأ من حيث يجب أن نبدأ من مرحلة الفهم. وهذه القضية جد مهمة حينما يكون الكاتب مثل سليمان الخليفي، فمنذ أن خط حرفه الأول وهو يكره أن تكون الأشياء عظيمة، واضحة المعالم، بارزة مبتذلة في ملمسها، وهو أيضاً ينفر من التورم الشحمي في العمل الفني، ولا يعني هذا كراهيته لأن نفهم، بل إنه يحب هذا ويتمناه، على العكس من كثيرين ممن يفخرون بغموض أعمالهم أو نأي أفكارهم عن إدراك الآخرين. فإذا كان أمثال هؤلاء يرونه عظمة فهو يعتبره عجزاً في التواصل، وإخلالاً بشروط التواصل وهتكاً لعلاقة أساسية لا يجب أن تمس. بل إن هذا يعني أن التجربة مجهضة وغير ناضجة.

لذلك هو يتمنى لنا الفهم والإحاطة ضمن شروط الفن الممكنة، ولكن المشكلة الكبرى، أو المعادلة المعضلة الجديرة بالتوقف عندها متعلقة بالوعي، فهو يرى عن حق - إن الفهم البارد الذي يمر على سطح أملس بليد يخل بحرارة الوعي الشامل الادراك، فهو يريد أن يومىء للمبصرين، ويكره أن يمسك الأيدي ليضعها على المجس المباشر، بل انه لا يستطيع، وليس بمقدرته هذا، فإذا كان الفهم خطوة أولية للوعي فإن مرحلة التسامي المختزنه أساسية. وإن كان هو لا يختزل ولكنه يتعامل مع الكلمات ضمن علاقات خاصة لا يسمح لنفسه بأن ينتهكها أو يلوكها ولأنها عادة مركزة، تحمل معها نشوة الجديد وإبهاره، لذلك يسقط أي إسراف فيقع أصحاب القراءة السهلة تحت طائلة السؤال البريء. ماذا يريد أن يقول؟.

إن التنبيه هنا ضروري لأمر هام، حتى لا يوهم هذا الحديث بأنه يسقط شيئاً، أو يطلب منا أن نتخيل، أو نتبرع برسم علاقات مفترضة، فهو يتكفل بكل صغيرة وكبيرة ولكن لدقته لا نراها، لأن ضميراً واحداً أو إشارة مقتضية يعتبرهما قادرين وحاملين بل ومحققين ما يود أن يقول. فهو يجسد معنى التركيز في القصة القصيرة، لأنه يخشى أن يخدش اللحظة المعبر عنها بإسهابه أو يصف طابور الكلمات الذي يفقدها حيويتها...

إذن هو من الذين يؤمنون بالتركيز واللقطة الخاطفة في الوقت نفسه ويحاولون سبر اللحظة الواحدة فيرصدونها من جهات متعددة، وهو يفعل هذا لشعوره أن عالماً منغلقاً لا بد من أن ينفتح أمامه ليصل إلى أجوبة، ولكن هذه الأجوبة قد تكون محيرة أو تصطدم بجدار صلب من عالم يموج بسلبيات كثيرة.

إن هذه النقائص، نقائص المجتمع، تجرحه كثيراً. وهذا الجرح لا يقدمه من عالم السخط ولكن من داخل التشريح. فالخليفي يشرح بهدوء ويلمس التفاصيل بدقة ولا يتورع أن يضع أمامك أقسى المشاهد بعد أن يشبعها بالتفاصيل الدقيقة المكثفة التي تجعل القارىء يحار للوهلة الأولى ولكن بالصبر والتأني ندرك أن الحقائق الانسانية العميقة لا تروى لنا وإنما نحسها ونتمثلها ونحيط بأجزائها من خلال التجسيم. وهذا ما سيتبلور في مجموعته الثانية. إن الغوص في التفصيلات سمة بينة ملموسة في قصصه. فليس ثمة كاتب قصة كويتي لديه هذا الاتساع في الرؤية والقدرة على تركيز كل شيء في حيز صغير مثلما لدى الخليفي لذلك يصعب على الدارس الاكتفاء بالاشارة العامة الدالة على قصة ما لأن الهيكل العظمي، والمتمثل بالخط الرئيسي لا يأتينا متصلاً ولكنه يأتي في صورة نقط تتعرج بشكل لافت للنظر فتكون دوائر وأسهم تعود بنا إلى نقطة البدء أو تنقلنا إلى النهاية لنعود إلى المنتصف وهكذا. ولذلك يصدق قول الأم في «الأسئلة المغلقة» حينما

= كتبت القصة أو القصتين دون أن يعقب هذا أية متابعة.

(٤) سليمان الخليفي: هدامه - الناشر رابطة الأدباء في الكويت ١٩٧٤ - الطبعة الأولى.

(٥) سليمان الخليفي / المجموعة الثانية - الكويت - الطبعة الأولى. ١٩٧٨.

قـالـت «نحن صـورة من الحيـاة والحيـاة عـديـدة الصـور (ص ١٠٣) ولأنها كـذلـك لم يـرغب الخليفي في أن يخدعنـا ويقدم لنا الصور المسطحة.

إن أسئلتـه التي لا أجابـه عليهـا ليست آتيـة من منـظور ميتافيزيقي ولكنها آتية من بعـد اجتماعي. عـين طفل صغـير تـرى الأشياء عـلى حقيقتها. إن بيتهم صغير والأرض ممتـدة حـولهم وهي ملك الـدولـة والـدولـة لجميـع النـاس وهـم من الناس فلماذا لا يكون لهم حق في الأرض؟..

إن أسئلته يعـادلهـا صمت أبي الهـول الـذي وهب نفسـه للحـراسة. إن رحلة البحث عن الأجوبـة كشفت التنـاقض القائم، فيلاحظ أن الأمـور من حولـه تبدأ من نقـطة لتنتهي عندما يناقضها. ويبدأ هذا النقيض من نقطته الخاصة فيصل بدوره إلى نقيضه.

وأحب أن أؤكـد أن هـذه ليست قضيـة فلسفيـة ولكنهـا اجتماعية بحتة يقدمها لنا في قصة «في الداخل والخارج» وهـو دخـول في شيء أو حدث، ثم خـروج منه إلى نقيضـه. تبدأ الرحلة مع سكير قد انتشى يخاطب نفسه والعـالم من حولـه، ويدخل المسجد ليؤم المصلين. ويثورون عليه وتقطع الصـلاة بينما يؤكد أنه قد توضأ وأنـه نظيف. فـالسكير بـدأ من الخمر وانتهى بالصلاة ليأتي الامام الـذي بدأ بخـطبة عـلى المنبر ثم يتجه إلى بيته. ويكشف لنا أن هذا الامام قد خـرج عن حد الصلاة إلى حد السرقة حينما تناسى أمانة نافعة وضعها رجـل لابن أخيـه الشـاب عنـد الامـام ولكن الامـام إنسـان قابل للنسيان. ويأتي بعـده اللص الذي يبـدأ بسرقة المـال وينتهي بعمل آخر طيب وهكذا تتوالى اللقطات.

هذه الحركة الدائـرية في هـذه القصة والتي صيغت بعض مقـاطعها شعـراً هي أول كشف أو تسليط ضوء عـلى الأجوبـة الممكنة للسؤال المطروح في القصة الأولى: لماذا؟

ولكن الخليفي يتجـاوز الشخصيات ذات السمـة العـامـة محاولاً الوصول إلى المعاني التي يريدها من خلال الشخصيات الواقعية الملموسة..

لقد بدأت مكونات ونكهة ومرئيات البيئة تطل علينا. إنـه يـأخذ اللقـطة البسيطة أو المفـارقة الصـارخة لينفـذ منهـا إلى وسـطه الذي أراد أن يتعـامل معـه. ولا يعني هذا الانسيـاق وراء رسم الاطار الخارجي للحـادثة أو القصـة، أنه لا يـزال يسعى إلى أن يحفر في قلب اللوحة التي يختارها واضعاً أسئلته السـابقة في صـور حية كـاشفاً دقـائق المرض الاجتـماعي من خلال تشريح التكوين النفسي للشخصيات التي يتناولها. وهو يختـار نماذجـه من الوسط الاجتـماعي الـذي يعـايشـه ولكنـه يحورها بشكـل يجعله قادراً عـلى أن يكسبها تلك الخصـائص العامة التي تعـري هشاشـة البنية الاجتـماعية والأمـراض التي تنخـر فيها. لـذلك كـان الاسم العام عـلى مجمـوعتـه الأولى «هدامة» وهـو مصطلح محلي يطلق عـلى المطر الغـزير الـذي يهدم المنازل فيـولد الكـارثة. وإذا أخـذنا هـذا المستوى فـإن الاشارة هنا دالة على أن هذا المجتمع إذا سار في هذا الطريق واستشرت أو رسخت فيه الأمراض التي غاص المؤلف وسعى لكشفهـا والتمعن بهـا، فـإن المعنى الـواضـح هـو أن هـذه الأمراض النفسية والاجتـماعية هي «هـدامته» الجـديدة. فلن يقـوى المـطر القـديم أن يحطم المنـازل الحـديثـة المبنيـة من الاسمنت ولكن المطر ـ الغضب الحامـل للهـدم مـوجـود في النفس وفي هذا التركيب الاجتماعي.

هذا وجه، ولكن هناك آخر مكملاً له وهو أن الهدم، أي هدم تلك الجذور المهترئة يعني بنـاء جديـداً أو مرحلة آتيـة، ولنا أن نأخذ أو نستعين عـلى هذا التفسـير بتلك الكلمة التي صدّر بها قصـة «هدامـة» وهي كلمة بـوشكـين القـائلة: إن المطرقة التي تحـطم الزجـاج هي التي تصفـح الحـديـد». إن الفهمين يؤديان إلى شيء واحد.

لندخل من مدخل بسيط ولكنه معبر عـما يريـد أن يقول، فكما أن الطفل البريء طرح أسئلة حاسمـة، فإن الشخصيـة البسيطة قـد تكشف كـل شيء دون أن تـدري. ففي قصـة «تـزوجت» نلتقي بهذا الاحساس المـريض الـذي دخـل إلى المجتمع النفطي والـذي أخذ يحس بـأنه متميز عن الآخرين بـثرائه، وان ذلـك العرق الـطبقي الساكن بـدأ ينتشر ليكون سمـة لمجتمع هبـطت عليه ثـروة فطفـا على السطح، تمـامـاً كالزبد الذي وصفه في مطلع القصة.

إن «موزة» اسم لفتاة متزوجة، تعودت أن ترى مـا حولهـا من أعـلى. لذلـك تفهم والدهـا، وتعرف أن زوجهـا متميـز (فهـو مثال الجنس الجيـد). «هو منـا وفينا» وكـانت ثقـافتهـا المحدودة تذكي فيهـا هذا الجـانب، رغم أن التدقيق يكشف أنها تقف في الصف السلبي من الحيـاة. فكل مـا تلبسـه آت من بيروت وسوريـا وإيطاليـا. كل شيء من بقيـة الدول «مـا عـدا الغاز والـزوج فهما من الكـويت» وقد حـاولت أيضـاً أن تتخلص من بعض نواقصها. فهي تكره اسمها لأنـه لا يليق بكويتية، وخصوصاً أسرتها ولكنه مع ذلك بقي ملازماً لها.

إن زوجها (سعد) يناقضها. فهـو بسيط وأفكاره واضحـة ومنفتـح عـلى الآخـرين ونحـن نلتقي بهـذين ـ أي الـزوجـة والـزوج ـ عشية زيـارة أسرة عربيـة لهـما. ويكـون الاكتشـاف الذي تكتشفه «موزة» إن أم نبيل تقول كل الأشياء بالـطريقة نفسهـا التي تعرفهـا هي، فـاستغـربت. ويكـون الختـام أنها دخلت مـع أم نبيـل إلى الـداخـل لتقضي حـاجـه. إذن همـا كالآخرين، أو أن الآخرين مثلهما ـ وهذا عجب!.

إن هـذه اللقـطة تكشف الـوهـم المعشعش في بـعض

النفوس، وهو أن الكويتي متميز عن الآخرين، كما أن في داخله آخرين يعتقدون أنهم أكثر تمايزاً. إنه يقول قصة «عصرية خميس» حتى النفط اتخذ طريقاً خلال هذه اللهجة ص ٦٨».

إن الخليفي يقولها دون مواربة. بل ويكررها أكثر من مرة وخاصة تلك التي تقسم المجتمع إلى أقسام. وبطل قصة «اختلاط» تدور في ذهنه أفكار منها «وهو من عائلة أصيلة، كان ذلك شعوراً يملأ عليه جوانحه، وبعد أن تزوجت أخته من ابن عمها والذي يفضلهم من حيث الدخل نوعاً ما.. وبعد أن كبر قليلاً.. تعلم أن يسأل هل يؤهله أصله مثلاً للزواج من بنت (س) الفلاني؟ (ص ٤١) ويضع في مقابل هذا تلك المشاعر الثورية (خصوصاً بعد أن تأكد من أن أصل الانسان ودور العمل وأصل الطبقات ودور الاقتصاد ص ٤٢). ويلح الخليفي عليها مرة أخرى في «عصرية خميس يقول: «كان العالم لا بد أكثر إشراقاً، ثم أكثر إيلاماً وحقيقة. فنشعر بالاطمئنان فالحدادة كانت والصباغة إلى آخره قد أصبحت أسماء للعوائل تميزها.. (ص ٦٤). وسيعود إلى هذا في المجموعة الثانية. إن هذه النظرة العالية يجاورها اختلال داخلي. وليس أدل على هذا من حركة العواطف والجنس.

لقد اكتشفت موزة أيضاً أن أم نبيل تساويها عقلاً وأيضاً من الناحية العضوية وهذه اللمسة ستتعمق في «يأكلون على سفرة ساخنة». إن الإبنة رأت والدها في أحضان الخادمة. تماماً كما رأت أمها في أحضان السائق. تأتي الحركة بين جملتين: الأولى قالها الوالد (لا تعلمين) والأخرى نطقت بها الأم (علميني عيوني) بين هاتين الجملتين تختار الطفلة بل وترتاح إلى طلب الأم فتقول: «أمس شفت أبوي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سايقنا).

ليست هذه الحكاية هي الأساس هنا. فهي معروفة متداولة تقال كالنادرة. ولكن الخليفي حولها من هامش التناول إلى المعنى الدقيق.

إننا نلتقي بالأب الذي كان مواظباً على صلاة الجمعة، قليل الاختلاط. يلوح في سيمائه اعتداد بالنفس. نلتقي بالأب وهو لا يريد أن يشاركه الغرباء بيته ولكن ثقته أن اللغة الهندية بلا حروف كانت مدخلاً لأن يكون مثل موزة في اكتشافها السابق. حيث يكتشف أن هذه الهندية لديها شيء «لم يكن في حوزتها من قبل» فهو إذن أمام امرأتين: ميثة وبيرثة ـ لاحظ التشابه اللفظي والذي يشير إلى التشابه الآخر. ويجد أنهما تتشابهان في صفات كثيرة خصوصاً في المساء (ص ٨).

إن الاعتداد بالنفس يتدنى فيصل إلى مستوى الخوف: (لا تَعْلَمينْ) وفي المقابل نجد أن سقوط الزوجة جاء عندما سلمت نظارتها وسلسلة قلبها ثم ملابسها للسائق. إنها ثلاث مراحل: الرؤية إشارة إلى اكتشافها «للرجل» في هذا السائق. والعاطفة (سلسلة القلب) ثم الجسد (الملابس). وهكذا استطاع المؤلف من خلال هذه الجزئيات وأشياء كثيرة أخرى خلق عالم وضع لنا معنى الأكل على سفرة ساخنة. وقد كانت المقدمة تمهد لهذا، فالراوي كان يتذكر بلاط فناء هذه الأسرة والهندية التي زجرته. وأهم من هذا ضحكة الأم وصوتها وصداه الغاضب وغضبها «يشعل جسدها كطشطشة السمن على صفيح ساخن» ص ٦. إن الصفيح الساخن يتآزر مع السفرة الساخنة، فالجسد هنا يتحرك مشتعلاً بين الغضب والجنس. فليس غريباً أن يرى الدكتور محمد حسن عبد الله أن هذه تذكرنا بمسرحية تنيسي ويليامز: «قطة فوق سطح صفيح ساخن»[٦].

هناك سقوط آخر في أتون الجنس، وهو نابع أيضاً من المنظور الاجتماعي. يقدمه لنا في قصة «زواج» وهي تقوم على انعكاس الأشياء ضد طبيعتها. ويبدأ هذا من خلال بعض الأمور. فالشاب حين اقترح على عمه الثري الزواج عكس القصة فقال إن رجلاً طاعناً بالسن وثرياً لاقى الترحيب وتزوج فتاة جميلة. هذه الرؤية معكوسة. فالذي تقدم هو الشاب نفسه. ولم يكن غنياً. ومن ثم لم يلاق أي ترحيب. هذا القول المعكوس أدى إلى نتيجة معكوسة: فقد تزوج العم من الفتاة. وليس هذا فقط الشيء المضاد لطبيعته في هذه القصة. إذ تجد أن هذين، الشاب والفتاة، تنعكس الأقوال عندهما. والحوار يدور على هذا المستوى، فعندما يقول أنها لطيفة يعني أنها جد جميلة» وتكررت الاصطلاحات بمعان مختلفة حتى غرست أظفرها بظاهر يدي (ص ٥٥) وهذه اللقطات أو الاشارات التي تقدم لنا الأشياء على غير حقيقتها تجعلنا نلاحظ أن القوة الاقتصادية هي الأساس التي يعاكسها الضعف. فافتقاره المادي هو الذي يجعله عكس عمه. وهذه تكون مقدمة بصورة موحية، فعندما يسقط العم بالحمام وتقدم هو بحمله يقدم لنا هذه المفارقات: «وشعرت فجأة وأنا أحمل هذا الكم من العظام المجلدة.. وهو الرمز الضئيل جداً واللا عقلاني حتى لذلك المبلغ من مئات الدنانير (ص ٥٨). لا شك أنه يعرض لنا كميتين في آن واحدة. وهذه اللحظة تخلق «التغير» في المواقف عندما يزداد اقترابهما من بعض» لقد تغير الاثنان في ذلك اليوم. كان زوجها كالجرو الصغير بين يدي بغل كبير، ص ٦٠.

---

(٦) «د. محمد حسن عبد الله» هدامة: على طريق بناء قصة كويتية قصيرة مجلة البيان ـ العدد (٩٩) يونيو ١٩٧٤.

لقد تآزر كل شيء، حتى الطبيعة ببردها ومطرها وهوائها، تجمعت كل هذه لتعدل المنقلب والمعاكس. وفي آخر القصة يكون السقوط - من الوجهة الأخلاقية البحتة - عندما تواريا خلف الباب. ويهطل المطر. إن الزواج كان يمثل سقوطاً ويأتي السقوط ليقدم الزواج الحقيقي، وهكذا تتم دورة المصطلحات المعكوسة.

لقد شغل الجنس حيزاً في الأعمال السابقة، ولكنه ليس مقصوداً لذاته. إنه مظهر الكشف عن الحد الرئيسي في الانسان. تصنّع المثال والتمسك بمظاهر تتساقط أمام الحاجة الإنسانية وهو لا يقف وحده لكنه يستدعي البنية الاجتماعية والتسلط الاقتصادي. كل هذه العلاقات تحتاج إلى أن تأتيها هدامة تعيدها إلى الصواب.

ولكن هذا الموضوع وإن شغل حيزاً واضحاً في قصة «هي التي تجوب الشوارع» فإن هذه القصة تمزج هذا الموضوع بأمر آخر متصل بذاكرة الخليفي الذاتية، وهي ذاكرة ستتمسك بالمكان لعله يكون بديلاً أو هادياً أو موضوعياً إزاء الاختلال من حوله.

وهذه الذاكرة المرتبطة بالمكان أحسها بقوة من خلال وصفه لمنطقة «النقرة» في أوائل الخمسينات. إن مناظرها انطبعت في ذهن الكاتب فأفرغها في هذا الموضع وفي قصص أخرى. ولكنه كان في هذه واضحاً خاصة وهو يسجل مرحلة الانتقال من «المرقاب» ببراحاته التي هي بقدر كف الجن - أي متناهية في الصغر - إلى «النقرة» حيث المساحات الشاسعة.

إن المكان أو بروز الشيء سيطل علينا بوضوح في (المجموعة الثانية) وسنشير هنا إلى نقطة سيبدأ معها هذا التوجه نحو الرسم وتشكيل المرئيات. فهو يقدم لنا شخصية في هذه القصة بقولة «كان وليد في مرحلة استيعاب مدهشة لصور ومظاهر الأشياء ما إن تتبدى له عن طريق الحواس، يتضح ذلك في الاتساق الذي يتحقق بين عناصر رسوماته وإجادة تلوينها» (ص ١٩). وسيتضح هذا الجانب في قصة «يبقى المنحنيان» ويطيب لي هناك أن أذكر أن الخليفي دخل الفن من بوابة الرسم فقد حاول أن يكون رساماً قبل أن يتجه إلى القصة.

إن قصة «هي التي تجوب الشوارع» تضع هذه البذرة في ختام مرحلة الهدم، لذلك تسجل لنا الموقف الاجتماعي الحذر المستأسد إزاء الجنس. إن هذه البيوت القليلة لا تخلو من أنثى. وهناك ربط بين الأنثى والنملة، والراوي ينقل عن جدته قولها أن الله إذا أراد أن يتعس نملة رزقها بجناح. ولاحظ أن الأنثى تُسقط جناحها لتعيش. ولكن ما هذا الجناح الذي تريد أن تتخلص منه المرأة؟ إن موضوع القصة يدور حول هذا الجناح الذي يجب أن لا يظهر. عندما نرتب الأحداث سنلاحظ أن الموت يطارد «الجنس». لقد حشدت هذه البيوت كل طاقتها لمتابعة العيب. إن الراوي يتذكر تلك الفتاة التي (سوّت الشين) فكان القتل نصيبها وأشاعوا أنها ماتت عذراء. أي أنها (ماتت حورية) ولأن الموت نصيب العاطفة نجده يتساءل عندما تكشف له «أمينة» انها تحب، عما إذا ستموت حورية؟ وسيعود إلى هذا المعنى في قصة أخرى هي «اليسرة» وسنجد فيها أخوين يقتلان الأخت المشكوك بها. يقول فيها: -

«يقول نعمان لأخيه حاثاً على قتل أختهما

هذا أوان ميتة النقاء والخلود

نلغي اعتداء الزمن الباغي، بأبغى منه

قد كفن القبح الكريه بزهرتين الى

الجميع:

ماتت كما الحور النقي» (ص ٧٣ من المجموعة الثانية)

وليس صدفة أن يكون اسم هذه الأخت أمينة...

يبدأ قصته «هي التي تجوب الشوارع» بوصف البيوت السبعة أو الثمانية وساكنيها. ونجده يدون ويرصد بدقة النماذج المتكاملة التي تقدم له مجتمعاً يتشكل فيه الضغط العام والتحكم الجمعي في الأفراد ابتداء من الرجل القميء ذي اللحية الشهباء حتى البيت الآخر الذي تسكن فيه فتاتان مع أمهما وأخيهما. وبين هذين يتدرج وصفه الداخلي لهذه البيوت المجاورة. إن صاحب اللحية، وهو وجه بغيض نجده يظهر في قصة «عصرية خميس». وهذه الكراهية لهذا الوجه متصلة في هذه القصة. فهو يسأل الفتى إن كان قد رأى شيئاً - ويقصد هنا الفتاة المشكوك بسلوكها - ويصفه المؤلف في هذا الموقف قائلاً: -

«كان محدثه صاحب اللحية الكثّة. أحس به شيئاً مقعداً يتغلغل في داخله. ولقد بذل مجهوداً ضخماً ليستجمعه ويبصقه إلى خارج ذاته، وكيما يشعر بعذوبة كرهه إليه (ص ٢١). إن هذا الموقف الذي تشكل إزاء نمط معين يتكرر في القصة الأخرى - «عصرية خميس» - يقول «التفت بعفوية إلى هناك ليرى نفس العجوز وكان ذا وجه كالح كريه، ولحية يلاصق لعابه ما بين شعيراتها، ومن بين أصابعه يتحرك مسباح بهدوء مستفز ومن فمه تخرج كلمات مغلفة بفقاعات.. تنفجر فلا تعود الكلمة مفهومة.

وكم أغثاه المنظر.. ص ٧٠».

واضح أن هذا النمط استقر في لا وعي الكاتب وكان هذا الاستقرار سلبياً. لعله رأى فيه ادعاء المدعين من رجعية دينية أو تزمت بغيض يقدم الكراهية على الحب. ولكي يحول هذه الكراهية من معنى مستقر في النفس إلى ملموس محسوس

جسّده في هذه الشخصية وعلى هذه الصورة. القارىء لن يخطىء تفسيرها ولا مرماها الذي أراده الكاتب.

إن هذا واحد من الشخصيات التي رصدها الخليفي ولن نستعرضها كلها فهذه الإشارة دالة على طريقته الاستقصائية والتي يعرضها من عدة وجوه.

إن هذا المجتمع الذي يترصد هذه الفتاة يقوم بالحركات التي تثبت تعاضده. يقدمها لنا المؤلف من خلال المحاكمة فالمطاردة فالندوة، والوضع معكوس أيضاً هنا فالمحاكمة سبقت المطاردة والأخيرة سبقت الندوة.

في الكتاب الثاني والذي أسماه «المجموعة الثانية» تبرز لدى الخليفي هذه الخاصية التي شهدنا بوادرها في هذه القصة ـ «هي التي تجوب الشوارع». كانت كامنة في السابق وقد رأيناها. لقد بدأ يعطي «الشيء» قيمته. أخذت المنظورات والمحسوسات تتجاوز حد الإطار إلى أن تكون جزءاً من صلب التجربة فالشيء تحول عنده إلى «شخصية» ولكن ليس على طريقة أصحاب الرواية الجديدة. فهو يحافظ على الجانب الانساني ولا يجعله يتدنى إلى أن يتساوى مع الأشياء. فالاهتمام بها يميزها ولكن ليس على حساب الوجه الانساني. ومن هنا يكون التفاعل بين الاثنين لافتاً للنظر في هذه القصص السبع التي ضمتها هذه المجموعة إضافة إلى القصص اللاحقة لها وخاصة قصة «الشارع الأصفر».

إن التدليل على هذه الخاصية يمكن أن نحسّه واضحاً في كل قصص المجموعة ولكن يمكن الاقتصار والنظر إلى بعضها ففيها بيان كاف. وأخص هنا: «يبقى المنحنيان»، «صناديق» وننبه أيضاً إلى «ألوان الطيف».

القصة الأخيرة «صناديق» تجمع بين خاصتي المجموعة عندما تنتزع إحدى شخصيات الماضي لتقدمها من خلال أشيائه. وهنا تكمن نقطة التلاقي والانفصال بين المجموعتين والجيلين. إنه هنا لا يقدم الوجه الذي يحتاج إلى «هدم» ولكنه يجسّد نوعية أخرى حق لها أن تبقى. يسجل لنا المؤلف موقف الشاب وتغير هذا الموقف من زوج عمته الملسون. وكأن إصلاح عتبة البيت التي يشتركان معاً في آدائها تمثل نقطة التصالح بينهما. وهذه اللمحة المثيرة هي المنطلق الذي يبدأ به تجواله في تغيير هذه العلاقة. لذلك يقول: «أما الآن فأشعر باندفاع إلى نوع جديد من المراجعة يمكنني من التعرف عليه من جديد ص ١٠٤». لقد بدأت العلاقة من الخوف. «ففي طفولتنا كنا نهرب من مجرد سماع صوته ص ١٠٥» وهي الآن تنحو نحو الفهم فالإعجاب خاصة وأنه قد لمس لديه وعياً متميزاً لما حوله، فقد كان يدهشه ببعض استعداداته في التفكير، ولعل أوضح ما قال تعليقه الصريح واللامبالي «الكبار يسرقون الأشياء الكبيرة.. والصغار الصغيرة. ص ١٢٥». إن القصة تعرض لاكتشاف هذا العالم الرائع في زوج العمة الذي يمثل وجهاً حسناً من ذلك العالم الذي عاداه الخليفي كثيراً. إن الذي يهمنا من رحلة الاعتدال والمقارنة بين الماضي وقيمه. والحاضر هو أنه اعتمد على «الأشياء» للتدليل عليها. فإذا كان إصلاح العتبة الذي رسمه بدقة مدخلاً مناسباً لهذا. فإن التوقف عند الصناديق التي يحتفظ بها هذا الرجل هو الأساس. فالصناديق هي عنوان هذه القصة وفيها واضح ارتباط هذا الرجل بما حوته من «أشياء». ولي هنا أن أنبه وأشير إلى كلمة مهمة. فهو بعد أن يعدد ما في الصناديق (أنظر ص ١٠٩ ـ ١١٠) يقول: «هذه الصناديق جميعاً، بعد الاطلاع على محتوياتها بين فترة وأخرى.. يخرجها، يتعرف على شخصياتها، يتأكد من سلامتها. ص ١١٠» إنها إذن «شخصيات» ويكمل هذا باستدراكه بأنها «عناصر أفرغت في الوقت الحالي من حركتها. ص ١١٠».

إن حيوية هذه (الأشياء) لا يمكن تبينها إلا بموقعها في القصة لنحس ونعايش تلك التفصيلات التي عني بها المؤلف. ولكن من الممكن أن نشير إلى أنها تقدم عصرها الذي هو محل مقارنة، فهي أدوات (العمل) اليدوي وأوراق وغلاف مصحف قديم ومشط ومكحلة ونقود.. الخ. إنها تقدم لنا حياة كاملة وُضعت داخل صناديق. ولكن التجوهر عند هذا الرجل هو أن أروع المهن التي مارسها هذا الرجل هي (البناء) أنظر صفحة ١٢١ ـ ١٢٢)..

كان جاسم ـ وهذا هو اسم الشخصية ـ قد توقفت به مرحلة العطاء فوجد نفسه في عالم يتغير عليه فلجأ إلى مجامعيه التي في الصناديق يفك رموز الإبهام التي تغلف حياته الحاضرة. فهي بالنسبة له طقوس تحتوى الغاية والوسيلة (ص ١٢٧).

وإذا كانت هذه هي طقوسه فإن ثمة طقوساً للعالم الجديد من حوله، وقد صنعه الإنجليزي ـ ويسميه (العنكريزي)؛ لقد صنع هذا المركب ومصفاة الماء والقار والغاز واللؤلؤ الصناعي، إن كل صناعة من هذه الصناعات أسقطت جانباً من دنياه، فالمركب أنهى سفنه، ومصفاة الماء ألغت جهاده واللؤلؤ الصناعي حطّم لؤلؤه، والقار (والكاز) أسقط جهده وعمله.

إن هذا العالم بأشيائه الجديدة ألغى عالمه وأشياءه أيضاً. لقد أصبحت هذه التي تمسح بها ذات قيمة أدنى من الثروة النفطية القابلة للنضوب ووسائل الشرب المعرضة للخراب، والعديد من صور الحياة المفقودة. واكتظاظ الموظفين في عالم الحكومة وجفاف الشوارع.. الخ (ص ١١١).

ولكن هذا العالم كما وصفه رخوٌ لا يصلح لشيء

(ص ١١٥) لذلك يضع عالمه القديم المنتج أمام دنيا النفطيين الموظفين، وقد سجّل المؤلف الطقوس المتسابقة لهذا الجيل الهارب من الوعي إلى توافه (الأشياء) «وتتهاوى الأعمدة والأجساد على ألوان الأرصفة. . والثياب القصيرة والشعور الطويلة. . والضحك بكل طاقات الحنجرة. . والشراب والتدخين. . الخ ص ١٢٨».

في قصة «يبقى المنحنيان» تتجوهر علاقته بالشيء من خلال لوحة مُتخيله ثم مرسومه. وهو هنا لا يحمّل موضوعه قضايا عامة تقوم ببطولتها الأشياء. ولكنه يجعل الحائط ينطق عندما تأمله يوسف المريض الذي نظر في المساحة المستطيلة أمامه، فتكونت الصورة البارزة والتي أوحت بها شقوق الحائط أمامه: «حتى شعوره بالاشتراك بالأشياء لم يبد غريباً له، كل الأشياء: الجدران والأثاث والمراوح في إحالته إلى هذه الوضعية ص ١٣». ولكن هذا الحائط الاسم أو هذه المساحة خلفت مجسمات أطلّ منها مرة أخرى الوجه العجوز فأغر الفم، وهذا الوجه تتشكل عينه اليمنى ببروز حجري صلب. ولكن هنا شكل عام لفكرة زهرة. إن وجودها على صدر هذا الرجل يضفي عليها مصيراً حزيناً. فيثور البطل لولا اكتشافه الشرخ الفاصل بين صدر الرجل ومحيط الزهرة. وهنا يتحرك. فقد تحول المنحنيان اللذان أمامه إلى نوع من التحدي. كانا مفتقرين إلى «علاقة». فكانت الرغبة ملحّة لاكتشاف هذه العلاقة. والحياة والفن علاقة قائمة بين طرفين. لذلك يسعى لإيجادهما. وأحضر الطباشير ليصنع وجهاً جميلاً «لفتاة»: كانت الفتاة توشك على التصريح بشيء ما وبالرغم من تفكيره العميق لم يخلص إلى أكثر من كونها فاتنة. لكن لماذا هي حزينة فجأة من تكون؟ ترى ما سر هذا الزهر الذي من أمامها؟ ص ١٩».

وتحولت صورة الفتاة إلى حياة. فهي لم تخطر في خاطره هكذا: «أبداً. . كان أبوها فجأ كبلحة لما تستطل بعد. فما شاء إن يعطيها إيّاه، وكان أبوها من بلاد يملك فيها القلة الأكثر ص ٢٠».

لقد نطقت الصورة ـ الشيء بقضية: «لقد أودع محاولته في إتمام اللوحة أسرار الكشف من الذات، فالانسان لا يقدر على قول الكثير من الأشياء. . وتكون جديدة فعلاً ص ٢١». وعندما يأتي زوج الخالة ويمحو هذه الصورة الحرام، يبقى المنحنيان الصغيران.

إن هذين المنحنيين لم يكونا إلا هو وهي، وقبل أن ينطقا قام أهل «الغريم» بالغائهما.

وبهذا يكون الخليفي قد وصل إلى الكيفية التي يمكن أن يصنع بها العلاقات الدالة المعبرة. وعند هذه النقطة يكون قد عثر على أطراف لغته الفنية التي ظل يبحث عنها. ولكنها مثل كل لغة فنية غنية تحتاج إلى جهد خاص وفهم من نوع معين. فهو وحده الذي سيرفعنا إلى سحر الفن الدقيق العميق. وإنه يستحق ولا شك أن يبذل من أجله بعض العناء.

إسماعيل فهد إسماعيل

يأتي إسماعيل فهد إسماعيل إسماً بارزاً في تاريخ القصة العربية في الكويت. وقد كان جهده المتميز قد انصب على الرواية حيث أصدر ولا يزال يصدر عدداً من الروايات المتتابعة والتي سجّلت اسمه ضمن الصفوة المختارة من كتاب الرواية العربية بحيث أصبح علماً ليس بحاجة إلى من يدل أو يشير إليه. ولم تحظ القصة القصيرة إلا بجانب صغير من نشاطه المتميز. فقد أصدر أول عمل له وهو «البقعة الداكنة» صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٦٥ أي قبل أن يضع إسماعيل يده على الطريق الروائي الذي سيبرز فيه. أما مجموعته الثانية فهي «الاقفاص واللغة المشتركة»[٧] وقد صدرت سنة ١٩٧٤ وضمت سبع قصص قصيرة، اعتمد فيها الكاتب على التكنيك الحديث الذي يقوم على التنقل بين المواقف أو الإيقاع السريع الذي يصل إلى حد الإخبار أو الإشارة. وهذه كلها تتجمع في ذهن القارىء جزيئات متتابعة يخرج منها بعد ذلك بالصورة الكلية التي يسعى المؤلف للوصول إليها.

يفتتح إسماعيل فهد إسماعيل ذلك الخط الذي برز عند عدد من كتاب القصة القصيرة في السبعينات وهو تصوير الوسط الآخر في المجتمع الكويتي، بجانب اهتمامه برحلة أخرى إلى الطفولة. وقد يمزج بين هذين حينما يقدم الطفولة من خلال عذابات التغرب.

لعل المجموعة واسمها يدلان بوضوح على هذا. فثمة أقفاص يدخلها الوافدون إلى هذه المنطقة. وثمة لغة مشتركة بينهم. وهذه اللغة ليست منطوقة ولكنها محسوسة. وعندما تلتقي المدرسة بالشاب في اللغة المشتركة يكون الجامع بينهما ليس اللسان ولكن الحاجة الانسانية والاحساس بها.

جاءت قصته الأولى ذات العنوانين المنفصلين لتقدم لنا هذا العالم المتجاور، فيدخلنا سكن المدرسات الوافدات وينتقل بينه وبين الشاب في البقالة المقابلة، والجامع بينهما أن الجانبين محبوسان، وقصتهم تعادلها قصة طائر الحسون الذي أرسل إلى الطفل ولكنه لم يستقر في القفص، فأخذ يطير ويضرب بأجنحته لأنه لم يألف القفص. وذات صباح كف ـ تماماً ـ عن الحركة (ص ١٣) وهنا إشارة لا بد من التنبيه

(٧) اسماعيل فهد اسماعيل: الاقفاص واللغة المشتركة ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٧٩.

إليهـا وهي أن الحسّون يملك حـرية أن يـترك للريـاح حـريـة مـداعبة ذيـل القميص، إشارة إلى أن الحـاجة الجنسيـة عنده غير معطلة وهذا الحق ليس متاحاً لغيره.

إن هـذه الصورة الحـادثـة يستعـين بهـا الكـاتب ليكشف القيـود. وهي قيود خـارجيـة وداخليـة. إحـداهمـا تؤدي إلى الأخرى. فالمدرسات مطلوب منهن أن يدخلن هذه المدينة تحت شعـار «ادخلوها بسـلام غـربـاء.. عـايشـوهـا غـربـاء... غادروها غرباء، ص ٢٨».

إن هذا القانون هو الاطار الذي يحدد هذه الحياة، لذلـك يقـوم في النفس رمز ثـلاثي: الوحـدة.. الكتب.. الغـربـة ص ٩٠. والمؤلف وإن كان يشير إلى الجانب الاجتماعي لهـذا المجتمع، إلا أنه كان معنياً بابراز التحطم الداخلي.

وهنـاك نوع آخـر من الحصـار، فـإذا كـانت المـدرسـات محددات الإقامة بحكم تقاليد المجتمع، فإن الشاب الغـريب الجـالس في البقالـة يعيش الحالـة نفسها. فـوحدتـه وغـربتـه خلقت كبتـه. فكـانت عينـه تتحـرك بـين سكن المـدرسـات وصـورة الفتـاة العـاريـة في المجلة، ويـده تتحـرك في ممارسـة العادة السرية. ولا ينفرد هو بهـذا. فثمة شـذوذ قائم داخـل سكن المدرسات.

إذن الاقفـاص خلقت لغة مشـتركة، وهي لغـة لا حروف لها، إنها لغة الجسد العالمية. تلك التي تحاول أن تخرج بهؤلاء النسوة إلى النظر للعالم والخروج إليـه لأن ثمة خـوفاً مـزروعاً أدى إلى فصل الرجـل عن الذكـر. فالـرجال يخيفـون النساء الغريبات. ولذلك نجد البطلة ترفض ممارسـة الشذوذ وتـرى أن في هذا إنكار للرجولة (ص ١٩) لأن للذكور دوراً.

والمؤلف يلح على هذه النقطة. فوسط التحذير المستمر من الرجال كانت هي تتساءل عن دور الرجولة.

وإذا كان القسم الأول قد قدم «القفص» فإنـه يوصلنـا في القسـم الثـاني إلى تجاوز هـذا بإيجـاد اللغـة المشـتركـة عنـدمـا يلتقيان ـ المدرسـة والشاب ـ أمـام البحر، حينئـذ يختفي أمر ويـظهر آخـر. لقد التقينـا فسقط الشـذوذ والعـادة السريـة. ورغم أن لغـة الشـاب أعجميـه ولا يعـرف لغتهـا إلا أنهما يجتمعان في لحظة تغسل كل شيء وتتلاحم ضحكاتهما.

إن ثمـة لمسات دقيقـة حوتهـا هـذه القصـة. فـإذا كـانت الـوحدة والأقفـاص قـد خلقت لغـة الجنس، فـإن الاتصـال أوجد التلاحم الانساني البريء. فالموقف الأول خلق المـرض والآخر أشاع الصحة. ولا يكتفي المؤلف بهذا فهـو يقدم لنـا إحساسـاً مـرضيـاً مـاديـاً يعكس النفس. وزوالـه يعني زوال الأخير. ففي أول القصة نرى البطلة وهي تحس بـ «شيء مـا يتحرك في جوفها، يصعد، يصـل فمها. الـرغبة لأن تتقيـأ. وبحـركة سريعـة ينتفض جسدهـا، فتستوي جـالسه. تفتح عينيها. الرغبة الكريهة تنحسر إلى الداخـل بهدوء، مخلفـة في فمها طعم بن محروق (ص ٨).

ويعـود إلى هذا بعـد ذلـك في لحـظة الصفـاء. فـالغثيـان والضجـر ينحسران بهدوء مـع انحسـار المـوج عن قـدميهـا، (ص ٢٨). إن البحر هنا يلعب دوراً رمزياً في التطهير خاصة وأن الماء الدافيء في بيت الحصـار لم ينعشها من قبـل (بل زاد من غثيانها وولّد لديها إحساساً قاتماً بالضجر ص ٢٤).

وعندما يريد الكاتب أن يرينا الاحساس بتصادم الرغبتـين في النفس: أن تغـادر القفص أم تبقى فيـه؟ كـان يستعـين بصوت خارجي، فقد كانت أول الأمر تسمع الأواني المعدنية تصطدم ببعضها في مكان ما من السكن (ص ١٤). وعنـدما تقـول: ليحـدث مـا.. في هـذه اللحـظة يعلّق: «الأواني المعدنية لا تصطدم ببعضها ص ٢٥».

إن هذه الالفة نلتقي بها في هذا العـالم المسحوق في قصـة (٤ + ١ = ١) ففيهـا يقدم لنـا تلك اللقطة الـدّالـة عـلى معنى التلاقي. فعامل التنظيف يكسر دون قصـد جهاز المـراقبة في المصنـع وتتـوقف الآلات وبينـما كـانت الـدائـرة تضيق عليـه والعمال من حوله، يتقدم كبـيرهم سناً ليعيـد التيار. وعنـدما يصلحـه يتقدم هـامساً بـإذن عامـل التنـظيف بـأنـه لم يكسر الجهاز.

إن (١ + ٤ =١) معادلة صحيحة. ففي عالم الأرقام يكون المجمـوع خمسة ولكن في دنيـا الدفء الانساني يكون الكـل واحداً.

ويـظل المؤلف يـراقب تلك الشريحة التي تعـاني الغـربـة والعجـز، وتتجسد في المـوقف الجنسي. فنلاحـظه يغوص في أعـماق حمّال محـروم في سوق الخضـار وهـو يسـير وراء امـرأة جميلة. ويقوم المؤلف بسياحة متعمقة لهذه اللحظة يمتزج فيها الحرمـان الجنسي بـالقهـر الاجتـماعي. ومن خـلال المنـظور الاقتصادي عندما يستدعي الحمال سعر محـترفات بيـع الجنس حيث ثمن الساعة خمسة دنانير. بينما الحمال أجرته في النصف سـاعة مـائة فلس. ففي الكـويت كـل شيء غـال إلا أجـرة الحـمال (ص ٤٤). فلا يبقى إلا الجنس المجاني القائم عـلى التخيل والالتصاق في الازدحام.

ولا يغادر هذا الموقع أو متابعة هذا الجانب إلا ليمزجه مع الطفولة. فالقسم الآخر من قصص هذه المجموعة نشاهدهـا من خـلال عيـون الأطفـال كـما في «مـلاحـظات بـائـع لعب الأطفال» و «بطاقة من أبي الخصيب».

ولكنه قد يمزج نظرته إلى هاتين الزاويتين من خلال رؤيـة جامعة كما في (منى ١٣) فهذه تجمع بين الـطفولـة وسقوطهـا تحت سنابك العناء، فهذه التي تقف عند النقطة الحـرجة من الطفولة والمراهقة تدفع الثمن.

إنها طفلة تعربت مع أسرة عربية، وقد رسم لنا رحلتها هذه من خلال محطات زمنية وأربعة مواقف تشير إلى تقلبات وضع هذه الطفلة المطحونة، لذلك كانت بدايته مع الجملة التي تقول (عمرها ١٣ سنة. في أي صباح سابق)، ثم (اسمها منى. وصباح هذا اليوم)، (جنسيتها مصرية. . البارحة)، (شعرها كان أشقر. . والآن). فنحن إذن أمام أربعة مواقف يقدم كل موقف من طرفين، الزمن القصصي والحقيقة التي عليها البطلة الطفلة.

وتفقد الطفلة شعرها لشك الزوجة بها بينما كان الزوج هو الذي أعطاها الربع دينار لتستر عليه ولا تشي به فقد كان يتأمل جسدها من ثقب مفتاح الحمام. وكما فقدت شعرها سقطت منها أيضاً الباروكة التي أخذتها من دولاب السيدة لتستر رأسها المحلوق، ويكون مصيرها بعد ذلك أن تلتهمها الأزقة.

إن أهم ما يميز هذه القصة هو تلك التقنية الفنية الجيدة التي استخدمها المؤلف، لقد كان متمثلاً لكل التفصيلات يعرضها متفرقة ولكنها واضحة ناطقة يستطيع القارىء أن يستجمعها بسهولة، وكان تقديمه للوقائع أنه يسجلها عارية دون وصف أو تعليق أو فضول من القول. وكانت هذه وحدها قادرة على أن توجز لنا حياة هذه الطفلة التي بدأت لنا عريضة ممتدة من البدء حتى انضمت إلى طبقة المسحوقين. دخلت هذا الوسط وقد فقدت شعرها الأصلي وسقط منها الشعر المستعار.

لقد رسم إسماعيل فهد إسماعيل في هذه المجموعة بداية خط سيتصاعد عند الجيل اللاحق الذي سيهتم بدوره بهذا العالم المجاور وسنلاحظ هذا حين نتحدث عن بعض كتّاب السبعينات.

عبد العزيز السريع:

كاتب مسرحي معروف ذو إنتاج متميز وغزير، وهو من أبرز كتاب المسرح في العقدين الماضيين، ولأن ثمة تجاوراً بين الفنين فليس من عجب أن نجده يحاول كتابة القصة وتكون الثمرة هي مجموعته «دموع رجل متزوج»[8] التي صدرت سنة ١٩٨٥ ولكن هذه المجموعة ترجع إلى الفترة الممتدة مابين ١٩٦٤ - ١٩٧٨. ومع أن قصة «الفحل» هي آخر ما كتب، فإن نشاطه القصصي كان مركزاً في النصف الثاني من الستينات وهي الفترة التي واكبها أيضاً نشاطه المسرحي، فهو في قلب وجذوة نشاطه الفني، كان يضرب في الاتجاهين وإن استأثر المسرح بخالص جهده.

(٨) عبد العزيز السريع: دموع رجل متزوج - توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٥.

يمثل النمط الانساني مرتكزاً أساسياً عنده، فهو حريص كل الحرص أن ينحّي الحدث في سبيل الشخصية، والحدث، إذا برز على السطح، فإنما هو ظرف من الظروف الكاشفة عند دواخل شخصياته، وهي شخصيات ليست فريدة أو منتقاة لغرابتها ولكن لعموم مشكلتها، ولذلك يأتي الإطار المغلق والمحكم الذي ينسينا التحرك وراء السؤال عن ماذا حدث إلى تبين المعاني الهادئة البسيطة التي تنساب أمامنا، ولكنها تمثل للمتمعن رؤية متعمقة للأشياء البسيطة من حولنا، لهذا كانت العلاقة بين إنسانين تمثل أهم المسارات التي دارت فيها هذه القصص وهي علاقات كما أشرنا عامة وبسيطة ولكنها متوترة، لذلك نلتقي بالزوجين حينما يتجاوران وتكون الحاجة ماسة إلى أن يتجاوزا التجاور والتلامس العام إلى التفاهم الحقيقي، ونلمس هذا في «أغنية» و «قطتان» و «دموع رجل متزوج»، ويقدمه من أطراف أخرى في «الفحل» و «مصير فرانسوا».

في هذه القصص يطرح أمامنا هذا التجاور محاولاً أن يدخل إلى أعماق شخصياته ليكسر الرتابة التي سكنت في داخلهم. لعل الرتابة في الحياة، وهي التي تمزق الروح من الداخل هي التي تبدّت من أول عمل له: فقصة «الذبابات الثلاث» يمكن أن نقول أنها صرخة في وجه الملل، إن الحياة الوحيدة في مكتب الموظفين متمثلة في طنين تلك الذبابات الثلاث، وهذه الحياة الساكنة من حيث الحركة يمور في داخلها محاولة العودة إلى الحياة أو البحث عن «حدث» يتشكل في داخل الرتابة المحيطة.

أمامنا حدّان من النشاط الشكلي، يبدو من لحظات يسجّلها الكاتب في ختام القصة في نهاية الدوام حين ينهضون «بحيوية شديدة وسرعة تعني السرور لانتهاء دوام آخر وابتداء (أمسية أخرى) وفي البيوت يأتي ملل آخر، ليتبعه نشاط آخر وعندما يأتون إلى الدوام ليفقدوه مرة أخرى عند نهاية المطاف في المكاتب وهو الاغفاءة والذباب. هذا هو دوران الحياة (الميت) الذي أراد أن يصوره وتصويره لا يأتي إلا بالولوج إلى داخل النفس.

وفي الداخل يتشكل معنى مصنوع متخيل، فالحركة الساكنة تولد خيالاً نشطاً عند رئيسهم الحاج أبو سليمان الذي حاول أن يثيرهم ولا يجد غير قصة المرأة العارية التي فاجأها في حمام منزله. ولكنها قصة سبق أن رواها أكثر من مرة والتي زاد من تفاصيلها وأدخل عليها كذباً كثيراً مسّ جوهرها فلم تكن هناك امرأة عارية، ولكن خياله حوّل وجه المرأة المكشوف التي شاهدها جالسة مع زوجته إلى حدث يُروى وليس هو كذلك. وواضح أن رتابة حياة الموظفين خلقت هذا الخيال المريض، ولكن الطريف أن هذه القصة المولّدة

دالة على خيال ناضج فصاحبها لم يستطع تجاوزها ليخلق حديثاً، وهل تخلق حياة الرتابة معنا متميزاً؟ . .

إن السكون والصمت يقابله مستويان من الأصوات، عطاس أبي سليمان وهي حركة لا إرادية لا يملكها، ويعجز عن تفسير عدم استمرارها، أما الصوت الثاني فهو هذا الطنين الصادر عن الذبابات الثلاث. إن هذه الرتابة والموت البطيء والوحدة الداخلية عندما تعشعش في الداخل قد تحطم حين انفجارها النفس. وإذا كان الصوت هو الجانب المثير أو فيه تكون حركة الاثارة في هذه القصة فإن اللون هو البارز في قصة «دموع رجل متزوج» فهذا رجل آخر يعيش وحيداً وتتضخم وحدته منذ أن غادرته أسرته وهو لم يستطع أن ينام لأنه وحيد وخائف، ولكن هذا الحادث البسيط، نجده يعشعش في النفس ولا ينعكس إلا من خلال لون تلك البناية الصفراء التي كانت مصبوغة بلون أصفر فاقع وقد سطعت الشمس عليها بقسوة لتعكسها في عينيه أشباحاً متعبة وكئيبة ص ٦١». وهذه الرؤية جعلته يرى كل شيء أصفر، فاللون أصبح هو العنصر الخارجي الذي يحرك الداخل، لذلك كان انفعاله غير واقعي، تستبد به رغبة أن يتقدم للمخفر ليشكو صاحب البناية على هذا اللون، وكان الحاحه المريب ثم تراجعه قد جعل الموضوع يتضخم ويُحجز في المخفر ويُستدعى طبيب ليفحصه وتكون الحيرة إزاءه ويكون انفجاره الذي كشف خوفه ووحدته.

إن غرابة الموضوع إذا نُظر إليها من الخارج تكون غير مقنعة، أو على الأقل شاذّة لا تقدم ذلك النموذج السويّ الذي عهدناه عند عبد العزيز السريّع. لذلك جاءت بساطة الموضوع وغرابته قد تفصلنا عنه خاصة من كاتب يمتاز بالنماذج السوية، وهذه يجب أن لا تبعدنا عن النظر إلى ذلك الخيط الذي أراد أن يبرزه لنا، الانكسار اليومي والبسيط قد يكون محتاجاً إلى المبالغة ليدرك ويحس، ولو أنه لم تشدّه غرابة الحادث وتوقف عند العلاقة التي قامت بين البطل واللون الأصفر، واستطاع أن يستعيض عن الحركة الخارجية بالاستمرار مع مسار الحركة الداخلية لكان أقرب إلى الاقناع. وكان من حقه أن يجاوز الداخل إلى الخارج فتكون الحادثة هي الأصل وفي هذه الحالة كان عليه أن يدرس نموها ويتابعها حتى تشد إليه رغبة المتابعة الحديثة.

إن بساطة «الحدث» صنع شيئاً ممتازاً حينما أحكم تناوله، وهو حدث خارجي ولكنه دخل في صلب العلاقة القائمة بين الشخصيتين الرئيسيتين، وهكذا ما نلمسه في قصة «قطتان»، وهي قصة يجب أن تُربط بقصة «أغنية» فإحداهما مدخل للثانية، أو أنهما تلمسان جرحاً واحداً. فقصة «أغنية» لحظة توتر ولكنها تكشف لنا علاقة قائمة بين زوجين، وهذه تتعدّى «إطار العلاقة الخاصة لتصبح علاقة نمطية تضم كل الأزواج في إطار الواقع الاجتماعي الذي يعطي الرجل كل الحرية ويأسر المرأة داخل نطاق البيت ويحصر مجال حركتها واهتمامها في انتظار عودة الزوج دائماً»[٩].

إن ثمة حواراً نفسياً بين اثنين لا نسمع له صوتاً صريحاً، فنحن مع مشاعر وأفكار الزوج وصدى هذه المشاعر عند الزوجة وليست كلمات الأغنية التي ترددها الزوجة عودة إلى أحلامها العذراء والتي كانت تتوق آنذاك إلى حياة ممتلئة مع زوج المستقبل ولم يبق لها الآن إلا خيبة الأمل والضيق والحسرة والوحدة[١٠]. ولكنها أيضاً تعبّر عن الزوج الواثق من نفسه الذي يعتقد أنه القمر الواقف عند الباب، وهذه هي أرضية الثقة التي يقف عليها، فالأغنية، هي الصوت المعبر عن جهتين في آن واحد، وهذا الصوت هو الذي سنلتقي به أعني مواء القطة الحبيسة في القصة الأخرى «قطتان»، فنحن مرّة أخرى أمام الزوجة التي تشكو من إهمال وانشغال الزوج عنها بكتبة ومكتبته، وعندما تنحشر قطّة داخل المكتبة وتبدأ بإصدار موائها وهو يتجاوب مع صوت الزوجة، وإنقاذ الاثنين لا يكون إلا على حساب المكتبة، الزوجة تريد حقها والقطة حياتها، لهذا يوحد الدكتور محمد حسن عبد الله القطة والزوجة، فهو يرى أن «القطة رمز للجنس» وللزوجة أيضاً، وهي محشورة بين الكتب وبينه، ويحاول أن يتجاهلها ليخلص إلى متعة أكبر هي لذته الذهنية ولكنها تحاربه بالقطة وتطارده في منامه. . تريده بعيداً عن الكتب، لا بد أن يصحو وينقذها. وحين يخضع لما تريد. . . يجدها ماتت. . . يموت الميل الجنسي أي حين تقسره على ما تريد تخسر كل شيء»[١١].

وعندما يستخدم السريع «الحلم» ليعمق هذا الشعور نجد أن الدكتور محمد حسن عبدالله يرى فيه وسيلة للتنفيس[١٢]، بينما يؤكد الدكتور العيوطي هذا بإشارته إلى أنه تعبير عن شعوره بالذنب إزاء القطة والزوجة، بل إنه يرى أن هذا الحلم هو «امتداد للمنولوجات الداخلية التي تحفل بها قصصه، وللحظات الاسترجاعية وأحلام اليقظة التي تراود شخصيات هذه المجموعة»[١٣] وهذا أحق، فتشكيل الحلم يكشف لنا عن هذا التأنيب، فالقطة خرجت من صف الزوجة لتكون تعبيراً عن الزوج، لذلك اتخذت موقفه في الحياة، وهو موقف المسيطر ـ الجلوس على الكرسي ـ وهي

(٩) د. أمين العيوطي: مقدمة دموع رجل متزوج صفحة ٦.

(١٠) المرجع السابق صفحة «٨ ـ ٩».

(١١) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: صفحة ٤٩٣.

(١٢) المرجع السابق ـ الموقع نفسه.

(١٣) مقدمة «دموع رجل متزوج» ١٢.

تلبس عقالاً وبيدها عصا ـ إذن المواقع اختلفت، لذلك نجد عبارته بعد النوم: لا . . لست أنا. وعندما يكتشف موت القطة يرمي جثتها تحت قدم الزوجة وتنساب دموعه.

في «الخلاص» لا يلجأ السريّع إلى البحث عن الأصوات، كما أنه خرج عن حد الطرفين المتقابلين المجتمعين المتجاذبين. إنه يقدم لنا فيها الصمت والتجاور، ولكن الصمت فيه قول كثير. والتجاور فيه تداخل في صميم المشكلة، إن جو الملل والزمن البطيء الذي صوره نهاراً في توقفه عند الموظفين في «الذبابات الثلاث» يقدمه هذه المرّة ليلاً ولكنه من خلال شخصيات يمور داخلها بشكل لافت للنظر، وكل واحد من هذه الشخصيات المتجاورة يقدم لنا حياة كاملة، يقدمها المؤلف بشفقة وتعاطف إنه يستحضر الزوجة التي انفردت مشكلتها في «أغنية» و «قطتان» ولكنها هنا ليست ساخطة، إنها تقدم واقعها دون انفعال ساخط، ولكنها في هذه المرّة ليست وحدها فمعها آخران كل واحد منهما يحس بغربة خاصة ويتطلع لشيء، والبحث عن الخلاص من الوضع السائد أملهم، ولكن يتخلصون من ماذا؟! من لا شيء إلى لا شيء، إنه دوران الحياة العادية السهل.

إن المدخل يبدأ بوضع الحد الأول للدائرة التي ستتسع بعد ذلك، من دائرة إلى أخرى، وهذا الايجاز فيه مكونات العالم الذي سنلج إليه.

«ست عيون نصف نائمة ترقب تعلق الشارع الممتد وسط مدينة السالمية التي تقبع على ساحل الخليج، وبين فترة وأخرى قصيرة تنام لتستيقظ مرة أخرى وبطريقة مرتبكة لتعلن عن انتظارها القلق ص ٢٥».

إن هذه السطور تقدم الثلاثي الذي سيتقاسم القصة، ومنها القلق والشارع والنوم الذي يتخلل الاستيقاظ والارتباط والقلق، وهذه هي المدارات التي ستحيط بهذه الشخصيات، ولكن كل واحد من هؤلاء الثلاثة سيكون له جانبه الخاص، ولعل الكلمة الأولى «ست عيون» تقدم أبلغ مدخل، لأن العين الخارجية هي العنصر الوحيد الذي يتحرك، ويرقب ويتابع ويرحل في المرئيات بينما ثمة رحلة أخرى داخل النفس.

إن الجامع بين الثلاثة المتجاورين هو إن الثلاثة أقرب ما يكونون إلى الغربة، فهو حارس ليلي منقول إلى هذا المكان، وهي زوجة غريبة تنتظر زوجها الذي يعود آخر الليل من عالمه، والثالث البقال الغريب الذي ينتظر أي مشترٍ ليصل إلى المبلغ اليومي الذي حدده لنفسه وكلّه أمل أن يتمكن من أن يتزوج ابنة عمه التي تنتظره في وطنه. جمعهم آخر الليل، وفي بطء رتيب تمر الدقائق بطيئة، أولها يتحرك لمعرفة الوقت، وهو الشيء الوحيد البطيء الذي يعاني منه هذا الحارس، خلاصه في تحرك عقارب الساعة عند من حوله: البيت الذي ليس فيه نساء والوحيد الذي يملك ساعة صغير السن وينام مبكراً، والثاني صاحب دار أنيقة وهو أنيق متزن فيخاف سؤاله، والثالث دائماً برفقة امرأته التي تملك ساعة، والمرأة الزمن عندها ضائع.

إن الوصول إلى المرأة ينقلنا إلى العينين الآخريين، هي تلك الشابة الجميلة التي ترقب الشارع بقلق ليس معها إلا مربيتها العجوز، وطفلها الصغير، امرأة غريبة تنتظر عودة الزوج، لهذا فالرحلة مع حياة هذه الشابة حتى هذه اللحظة، قصة كاملة يقدمها بتركيز تختفي وراءه العين القلقة التي تنتظر الزوج بعينيها اللتين يداعبهما النعاس، ولكنه لا يأتي، وأقدام الحارس تجعلها تجفل وتحسبه الزوج الساهر. ويكون البقال هو ثالثهم، ينتظر الزبائن وفي داخله رحلة أخرى من رحلات الحياة، إن الغوص في داخل النفس ومحاورتها هو الوحيد الباقي في هذا الوقت، يستحضر لحظات العاطفة مع ابنة عمه. ويكسر حدة هذه التأملات الأصوات، فأصوات الراديو المزعجة بعد انتهاء الإرسال، يعقبه أول صوت يكسر هذه الرتابة، الشاب الكويتي ذو الجلباب الأبيض الذي تلفظه سيارة، هو أول القادمين، فيتبينه الاثنان البقال والحارس ثم المرأة الشابة، إنه يتلاءم مع هذا الجو لأنه لا يملك هدفاً محدداً ولا يعرف ماذا يريد. إن انتهاء علبة السجائر يسعده لأنه ـ يجعله يبحث عن علبة أخرى، «مجرد شيء يلهيه. . إنه لا يريد الدخول إلى البيت الآن. .» إنه يقف موقفاً معاكساً، الثلاثة كلهم يريد أن يستقر أو أن هدفه هذا، الحارس والبقال والفتاة، كلهم يريدون أن يتحقق لهم معنى «البيت» وهو يهرب منه، لذلك فهو يمثل النقيض الوحيد، وتتأرجح اختياراته بين شراب يشربه أو فاكهة يشتريها (تفاح وموز) وبعد ذلك تأتي السجائر.

إن القصة تُختم بإسدال الستار المؤقت على هذه اللقطة، فالبقال يأتيه زبونه، والحارس تأتيه سيارة الحرس، وزوج الشابة يعود، أما الشاب ذو التصرفات الغريبة والذي لم يكن يملك مفتاحاً فهو يركل الباب برجله ويدخل.

ومع أن الأخيرين ـ الشاب والزوج ـ يقبعان خارج الصورة بالنسبة للثلاثة إلا أن القصة تركز عليهم. ولكن إذا كان دور الزوج هامشاً فإن الشاب الكويتي لم يكن عيناً ساهرة، بل كان روحاً ضائعة، أو هدفاً غير محدد، لذلك كان المؤلف يصفه دون غيره بأنه (كالهائم على وجهه لا يدري ماذا يريد)، والملل بالنسبة له ليس ساكناً ولكنه متحرك، تملكه مثلاً رغبة الشراء، وكان هذا نوعاً من التشخيص،

والوحيد الذي يقع بيته أمامه ولكنه لا يملك مفتاحاً لـه. ولنا أن نستوحي من هذا ما نريد. ولكن من المؤكد أن صورة بانورامية وضعها المؤلف أمامنا وهو يصور هذا الهزيج الأخير من الليل، والذي سيكون بعده فجر، ولعل في الفجر، أي وضوح الرؤية، خلاصاً لهذا الشاب.

ثمة قضية تشغل السريّع، وهي تدخل في صلب العلاقة العائلية وهي تلك الظواهر الطارئة. فقدوم الشاب إلى وطنه، وإحساسه بالغربة قدّمها في «عنده شهادة» وسينوع التناول في أعمال أخرى، ولعل قصة «مصير فرانسوا» إحدى حلقات هذا التناول، وفيها يعتمد على حوار من نوع خاص، إنه بين حوار اثنين لا يدور مشافهة ولكن من خلال الرسائل، أربع رسائل، كل واحد يخاطب الآخر برسالتين. أولهما تبدأ نقطة الاستطراد البعيد عن المشكلة المباشرة مستخدماً تداعي الكتابة في الرسائل، ولكنه سرعان ما يعود إلى محو المشكلة، وسيعود إلى هذا الاستطراد في أكثر من موقع ليعطينا الاحساس بروح الرسائل المتبادلة بين صديقين، والقضية محددة في زواج علي ياقوت من فتاة فرنسية، بل إنه أنجب منها ابناً سمّاه اسماً مركباً هو فرانسوا محمد، وكان رد فعل الأب الذي بدأ في إحدى الرسائل غير مكترث أنه سيتبرأ منه وأن البعثة ستقطع عنه، ويستجيب فهو لم يستطع الرفض.

إن قيمة هذه القصة ليس في موضوعها ولكن في الأسلوب الذي وإن لبس لباس التجريب، إلا أنه كان سهلاً مناسباً يتسع من العرض إلى التعميق، وأية نقطة تمسكها ستجدها تدفعنا إلى فهم جديد، فبينما كاتب الرسائل الثاني يركز مشكلته بسطور واضحة فإن الأول كان ينساب وراء أفكاره ولكنه يقول أشياء كثيرة، يدخلنا من خلالها إلى أكثر من جهة، منها الاجتماعي: الأب والعم، الأول المتزمت والثاني المخدّر، ويدخل مشكلته الجنسية ضمن هذا الخط، بل إنه يكسب القصة وجهاً سياسياً وحضارياً، فذلك المزج بين فرانسوا ومحمد يكشف تنافرهما، ففرنسوا أحد الذين قاموا بغزونا فهل سيكون هذا الابن غازياً، وعندما يأتي الطلاق يتم انفصال الاثنين؛ يذهب محمد ويبقى فرانسوا، فرانسوا فقط.

لقد طرح المؤلف القضية الاجتماعية الواضحة والصارمة بأسلوب مفارق لهذه الصرامة. خلط الدعابة بالحاجة بالتعليق الهامشي بالنقطة المهمة، كلها يقدمها لنا من وجهة نظر لا نقول محايدة ولكن يصدق عليها القول في أول القصة: «عزيزي إن واحد زائد واحد يساوي اثنين... وإن القدرة على الاسلتقاء وطرح العديد من القضايا شيء يسير».

لعل هذه الكلمة تحمل معها إدانة كامنة حينما نعالج مشاكلنا ونحن مستلقون لذلك نجد الآخر يدعوه لأن يهدأ وأن لا يسترسل ويجب أن يجلس وهو يكتب، ويدعوه للكف عن الاستهتار، ولكن الآخر في تداعياته يصر على عدم الجلوس، هكذا يعيش فرانسوا.

ولكنه قد ينتقي الحدث، على غير عادته، ويكون هدفه تقديم شخصية مركبة كما فعل بقصة «الفحل» التي تقدم لنا «تجربة» مكتفياً بهذا. واختيار الفحولة مدخل له دلالة، ولعل تخيل المرأة العارية في «الذبابات الثلاث» سيظل هاجساً يتابعه لذلك يكرره بشكل ظاهر وأحياناً ملغز، فنحن لا نريد أن نذهب بعيداً وراء الموز والتفاح في قصة «الخلاص» ونفسرها تفسيراً جنسياً، ولكننا لن نستطيع أن نهرب من مواجهة تخيل المرأة العارية الذي أشرنا إليه قبل قليل، ويمكن أن نضع بجانبه أيضاً ما ورد في «مصير فرانسوا»، وسأضع النصوص دون تعليق:

«أنثى رائعة وتعتريني رغبة شديدة بأن ألمس صدرك. أنني أتخيل العري شيئاً رائعاً ولذيذاً...»

«.. أراها هاربة من الشقة التي تقطنها وهي عارية والفوضى تنتشر من حولها ص ٧٤».

إذن فالفحولة هنا ذات معنى وشخصية. ووليد في هذه القصة مشدود إلى سلمى جنسياً، وهو يشعر «بالدونية» ازاءها هي وأمها، وقد اختارت غيره، وعندما تلقيها الظروف أمامه - فالرجل الآخر قد هجرها - ألقت بنفسها فاستسلم تحت خضوع الجسد، إنه في محاورته مع صديقه لم يتبين الفرق في داخله بين الاشتهاء والحب. وتزوجها، ولم يكن في زواجه شهماً لينقذها من ورطتها، ولكن الجانب الجنسي وحده هو الدافع، لذلك عندما يبرز الآخر تختاره وتترك وليد الذي يطلقها وينهار باكياً دون أن يحدد ما إذا كان يحبّها أم يشتهيها. ولا شكل أنه واقف عند حد الفحولة فقط. فهو نقطة عبور الجسد وليس استقرار الروح. لذلك بقي التردد سمة له بينما هي كانت أقرب إلى الواقع حين انتقلت من الفحل إلى الحبيب.

لا شك أن هذه التجربة قد يكون إطارها العام بعيداً عما نعرفه من اتجاه السريّع الاصلاحي الهادىء الذي يتحاشى الدخول في المناطق المحرمة، ولكن من المؤكد أن هذا النموذج الضائع في أتون الجنس جدير بأن يتوقف عنده. وقد فعلها المؤلف، ولكن بقيت نقطة معلقة، فهذه الشخصية المعقدة وإن كشف ترددها إلا أنه لم يعمّق هذا الجانب النفسي الدقيق.

وتبقى مجموعة «دموع رجل متزوج» إحدى المجموعات القصصية التي تكشف جانباً من تميز جيل الستينات الذي استطاع أن يؤصل فن القصة القصيرة.

ليلى العثمان:

قبل الحديث عن ليلى العثمان يستحسن الاشارة إلى أن مشاركة المرأة في هذا المجال القصصي بدأت بداية مبكرة، وكانت الأسماء النسائية في الخمسينات جزءاً من ظاهرة القصة الواحدة، وكانت تلك المشاركات مبشرة ودالة على دور المرأة الجديدة. فقد شهدت الصحافة الكويتية آنذاك أسماء بعض الكاتبات مثل إبتسام عبد الله عبد اللطيف وقصتها «خواطر طفله» ١٩٤٨. وغنيمة المرزوق التي شاركت في مسابقة «استفتاء قصة» ١٩٥٢، وضياء هاشم البدر وقصتها «نزهة فريد وليلى» ١٩٥٢ وقصة «أمينة» لبدرية مساعد ١٩٥٣[١٤].

وفي المرحلة الثانية سنجد أن الظاهرة تتكرر ولكن مع تميز خاص، وإذا كان هناك عدد من اللواتي كتبن قصة أو اثنتين فإن أخريات تابعن الإنتاج بصورة متواصلة بل إن البعض، حتى في تجاربهن القليلة كن متيّزات، ونخصّ هنا فاطمة الناهض التي نشرت قصتين هما: الساق والجدار (١٩٦٧) و «الزنزانة» (١٩٧١)، كما نشير إلى غنيمة المرزوق التي كانت تقدم معالجات قصصية في مجلة «أسرتي»، وهداية سلطان السالم التي بدأت الكتابة منذ ١٩٦٥ وأصدرت مجموعتها «حب وخريف ومطر»، وفاطمة يوسف العلي التي بدأت النشر عام ١٩٧١. كانت كل هذه الجهود سابقة أو مواكبة لليلى العثمان، ولكنها هي تبقى خير مثل لهذا الخط المتواصل.

في صدور مجموعتها الخامسة «لا يصلح للحب» تكون ليلى العثمان قد قدمت منذ ١٩٧٦ وحتى ١٩٨٧ خمس مجموعات قصصية هي: «امرأة في إناء» (١٩٧٦)، «الرحيل» (١٩٧٩)، «في الليل تأتي العيون» (١٩٨٠)، «والحب له صور» (١٩٨٢) «ولا يصلح للحب» (١٩٨٧). وإلى جانب هذا أصدرت روايتين هما «المرأة والقطة»، و «وسمية تخرج من البحر»[١٥]. وبهذا الإنتاج المتوالي استطاعت أن تضع اسمها في مقدمة كاتبي القصة في الكويت، ممثلة بحق جيل السبعينات. وكما تخطت حاجز الكم عند المحاولات الأولى فإن من حقها أن يقال أنها قدمت إنتاجاً قصصياً ذا مستوى متميز جدير بدراسة متأنية ترصد هذا التطور المتسارع الذي يحسه متصفح هذه المجموعات رغم أن الزمن بين صدور المجموعة الأولى والأخيرة هو عشر سنوات ونيف إلا أن حصاد هذه السنوات جيد الثمر.

إن تجاور الكمية بالنوعية يحتاجان إلى وقفة متأنية لا شك أنها جديرة بها. وقد لا تحققها هذه المتابعة السريعة لمسار القصة في الكويت. فقد ضمت هذه المجموعات سبعاً وستين قصة قصيرة تنوعت بأشكال البناء الفني وتعددت بها الانماط البشرية، وتماسكت اللغة الفنية بصورة لافتة للنظر.

يتعين علينا تلمّس المداخل الأولى لهذه المجموعات والتي يستطيع الناظر إليها أن يشير إلى الملامح أو الخطط الأساسية التي تركن إليها. ومن المؤكد أن الملمح الأول يشير ولا يجسّد. يمر على السطح ويعجز عن الغوص في الأعماق، وإن لم يتعذر علينا تلمس بعض الملامح، وهذا ما سنفعله في الرصد الأولي.

إن ثلاثة خطوط أساسية يمكن أن نتبينها في هذه المجموعات وهي متجاورة وكأنها تشير إلى منطلقات المؤلفة الأساسية التي لا تنفك عنها، ولعلها لا تريد أو تملك هذا. وهذه المحاور سنلمسها في ثلاثة أشياء هي:

الأول: الماضي المستكن في أعماقها تعود إليه مستذكرة أو مستحضرة لتكشف به جذور الوعي الحاضر من خلال إنسان فرد أو شريحة.

أما الثاني: فتكون رؤيتها تبعاً لمحيطها النفسي، فهي قبل كل شيء امرأة، يسكنها ذلك الهاجس الذي يتحكم في عدد من الكاتبات، لإيمانهم أن ثمة مناطق نائية لم يصل إليها الكتّاب بعد. إن زاوية رؤية المرأة هي الغالبة، هي الأصل في كل هذه المجموعات القصصية، والرجل هو الآخر، ولذلك قلّ الحديث من جانب الرجل، فلم يتحدث لنا إلا من خلال قصص تعد على أصابع اليد الواحدة، وهذا قليل قياساً على الكم الذي تناولت أطرافه المرأة، مع ملاحظة أن الموضوعات المعروضة تخرج عن حد الخصوصية إلى القضايا العامة. فارتفعت قامة في هذه المجاميع إلى مستوى الدلالة العامة. وهذا البروز لشطر المجتمع الآخر هامّ لأنه وجه من وجوه المجتمع يبسط همومه العامة.

ويبقى المحور الثالث: وهو البعد الاجتماعي المتسع، واسمّيه «العالم المجاور» فثمة عالمان أو جانبان متجاوران يتنازعان النفس العربية، فكل واحد منا يعيش الهم المحلي والهم العربي، ولكن ليلى العثمان عايشت هذا العالم المتجاور في المجتمع العربي في الكويت ونفذت إلى وجهه السياسي والانساني والأخير على وجه الدقة.

لعل هذه المحاور الثلاثة تصلح لأن تكون مدخلنا إلى ليلى

(١٤) أنظر كتاب قصص يتيمة للأستاذ خالد سعود الزيد، والصحافة الكويتية في ربع قرن للدكتور محمد حسن عبد الله.

(١٥) سنعتمد على الطبعات التالية في دراستنا لقصص ليلى العثمان:
- امرأة في إناء - الناشر دار السلاسل - ط ١ الكويت.
- الرحيل - دار الآداب - ط ١ بيروت ١٩٧٩.
- في الليل تأتي العيون - دار الآداب ط ١ بيروت ١٩٨٠.
- الحب له صور - الطبعة الأولى - الكويت ١٩٨٢.
- لا يصلح للحب - المؤسسة العربية للدراسة والنشر - ط ١ بيروت ١٩٨٧.

العثمان، ولكن ثمة محوراً رابعاً متداخلاً مع هذه المحاور تداخل اللحمة بالسداة، وتمثل حالة خاصة عند الفنان، فهو لا تحكمه الخطوط ولا يفكر بها، ولكنه الهم الخفي الذي يند دون أن نشعر به ولكنه إن عاد إلى التأمل تبدّى له وقد يعجب لوجوده وإطراده. وأعني هنا ذلك التوثب الذي يستبد بالفنان فيلج إلى عوامل التجريب أو تشدّه لحظة الإلفة مع القلم فيتحول داخل عالمه التأثيري أو التعبيري، لهذا نجد أن ليلى العثمان قد لا تغادر موضوعاتها السابقة ولكنها تخفيها وراء فكرة التأمل والتخلص من أسار الموضوع المباشر.

أ ـ الماضي: ويبقى الصوت حياً:

إن ما يُسمّى باستحضار صورة الماضي في القصص الخليجية يحتاج إلى إعادة نظر، فالماضي في معناه العام هو تلك الصورة المتبقية عن زمن بعيد، وهو لا يقوم على التذكر ولكن التمثل لابتعاد الثقة بينهما.

فالفرنسي عندما يتكلم عن عصر نابليون يستعيد ماضياً، ولكنه عندما يتحدث عن مرحلة الخمسينات أو حتى الأربعينات فإنما هو يتذكر جزءاً من حاضره الذي ولىٰ. والصورة من باريس أو لندن الخمسينات دخل عليها بعض التغيير ولكنه لم يحدث الانقطاع. والتغيير شيء مختلف عن الانقطاع.

من هنا تكون معالجة الماضي في القصة الكويتية معالجة فريدة فالزمن في مقياسه الدقيق كان يسمح في الأحوال الطبيعية بالتغيير ولكنه بالنسبة لنا كان يقدم الانقطاع، وهو انقطاع ليس على مستوى أجيال بل على مستوى الفرد الواحد الذي تنغرس رجله في الخمسينات أو الأربعينات بينما تقف رجله الأخرى في السبعينات أو الثمانينات، من هذا يكون الماضي جزءاً من الذاكرة وجزءاً من الانقطاع، ولعل هذا الفرق الدقيق المتداخل هو الذي داخل بين التجارب وجعل إحداها تحل مكان الأخرى، وانزلق أثرها آخرون لم يدركوا الفرق بين استعادة الزمن الواحد أو النظرة للأشياء من الخارج في إطار تاريخي.

من المؤكد عندي أن ليلى العثمان لم تكن تنظر للماضي من الخارج ولكنها تُخرج المطمور في النفس فاختلطت الصورة بالمعاناة، فجاءت هذه القصص لتقدم مزيجاً من الاستعادة العامة إلى الصورة المجسمة، فالإحساس بالمعاناة المغلف بالقالب الذي يوحي بالتاريخ.

لن أقدم إحصاء دقيقاً ولكنني سأقترب من الدقة حينما أقول أن جو هذا الماضي المستعاد جاء في حوالي ثلاث عشرة قصة في هذه المجموعات[١٦]. بعضها يكون خاصاً لا يمكن أن نفكّه عن ذلك العالم وإلا فقد قيمته، والآخر كان الماضي إطاراً خارجياً للقصة.

لقد بدأت بالاكتفاء بالتقاط نموذج دون أن تنفخ فيه الروح كما في «عريس في حي البنات». كانت صورة الفتاة في ذهن المؤلفة أكبر من صورة الشخصية في العمل القصصي، فبقيت عند حدود الحكاية، تماماً كما أن اللقطة الجميلة الصافية قد تغري برسمها دون توظيفها.

وهذا النموذج الأولي يلحّ عليها فتحاول مرّة أخرى أن تنفخ فيه الحياة. فإذا كانت بطلة تلك القصة ذات عاهة عقلية مفترضة ولكنها حظيت مع ذلك بأجمل الرجال فإن محسن الأعور في قصة «وحده الظل يبقى» يحمل معه عاهته البدنية، وإذا كانت العاهة العقلية السابقة نتيجة لحادث عارض فإن هذه العاهة البدنية أيضاً نتيجة لحادث عارض، وكما نفت من قبل العاهة العقلية عن بطلتها نجدها تنفي في القصة الأخرى العاهة المادية، فكأنها تفصل بين الصورة والحقيقة، لتغلب الحقيقة الداخلية على الشكل الخارجي، لذلك وضحت لمحة البطولة الحقّة «ليس عيباً أن تكون في الانسان عاهة. المهم أن تجعل الناس ينسون عاهتك، أن تكون إنساناً جيداً. شجاعاً. ص ٧».

في قصة «القلب ورائحة الخبز المحروق» تطل اللحظات التي تجمع بين الحاجة والشوق، والمعادلة قائمة بين الخبز والقلب واللقاءات المسروقة، ولكن هذه اللقطة تأخذ بعداً آخر لا ينتهي بانتهائها، ففي قصة «آخر الليل» تتضح صورة الاستعادة الزمنية. فصورة الماضي ماثلة في الحاضر. فوسمية لا تزال تترقب الحمل الذي لم يأت. إن العقم ليس أصلاً ولكنه نتيجة، فقديماً حين استبد بها الملل يوم وفاة الجار استسلمت لناصر وعندما انكشف الأمر أجهضت ثم تزوجته. وفي لحظة زواجها مات شيء عزيز. لقد هُتك موضع الأمومة فيها، وحطّم السوط كرامة الرجولة في ناصر، فليس غريباً أن يكون مثل هذا الزواج عقيماً، وكل قهر يؤدي ضرورة إلى العقم، وهكذا تمكنت المؤلفة من أن تمد جسراً بين الحاضر إلى أرضيته الماضية.

وقد تأخذ من الماضي الجو العام دون أن تحقنه برؤية عميقة مكتفية بخطوط حكاية تستند أحياناً على ما استقر في الموروث كما في «الاشاعة» و«الكبسة».

إن الإشاعة خلفت الرعب، حوّلت فرحة القلب الصغير

(١٦) هي عريس في حي البنات ـ القلب ورائحة الخبز المحروق ـ آخر الليل ـ الموت في لحظة البدء / في الليل يأتي العيون ـ رحلة السواعد السمراء / الملمص الاشاعة ـ الطاسة ـ لعبة الليل / وحده الظل يبقى ـ الكبسة ـ ويبقى الصوت حياً.

إلى هم الخوف الثقيل من شبح جني موهوم، ويتصدى فهد لهذه الإشاعة التي أرادت المؤلفة أن تجسّم فيها الخوف الذي لا أساس له، ولكن الحدث المستهلك والنماذج المكرورة حجبت إمكانية الجذب الفني، الذي كان من الممكن أن تشبعه هذه القصة لما فيها من صفاء في العرض دلّ على مستوى جيد وصلت إليه الكاتبة.

واعتمادها على خبايا الأسطورة يلحُّ عليها فتعاوده في القصة الأخرى «الكبسة»، إنها صياغة لأسطورة شعبية تدور حول فك عقم العاقر عن طريق زيارة امرأة نفساء. ويترتب على هذا أن تكبس الأخرى وتفقد ولدها وتصبح بدورها عقيمة فتسعى بدورها من جديد إلى أن تقوم بالعملية نفسها وهكذا وسط جو الاستغلال والجهل والخرافة.

وعندما تستغل جو الماضي في قصة «في الليل تأتي العيون»، نجد أن عالماً يتحرك بين الملموس والخفي، فالمستوى يتراوح بين الوجود الحقيقي والخرافة، والتسليم بها. وثمة خيوط تشتّت في هذه القصة، فالسيّد يبرز في أول القصة ليختفي في وسطها ويبقى منه تعليقه الذي نطق به، ولكن السؤال يظل معلقاً لأن إجابته عن سؤال خروج الجن في الليل تنحصر في «وما خلقت الجن والانس إلا ليعبدون» و «قل أوحي إلى أنه استمع نفر من الجن والانس فقالوا إنا سمعنا قرآناً عجباً».

ويبقى التساؤل حول الفتاة التي خرجت ليلاً. هل هي من عالم الجن أم أنها طفلة تاهت في المساء فكانت تقدم المعاناة الحية وليس ذلك العالم الخفي؟!.

وتغيب جزئيات ملامح الماضي على مستوى الحدث لتبقى إطاراً يحضن التجارب المشتركة، فلا تكون الخصوصية إلا من خلال أن: قوس القهر الذي يوطر الماضي يبقى واضحاً لا يختفي تحت أي غطاء ساتر يخفي حقائقه أو يزيفه، فالاضطهاد فيه يأتي بزيه الواضح، فقهر الحاجة يؤدي إلى الاضطهاد الجنسي أو الخنوع، ويتجوهر هذا بوضوح في «الموت في لحظة البدء إنها امرأة يدفعها عجز والدها فتكون مواجهة العجز موحية «هذا الشقي الأعمى.. ليتني كنت مثله. فلا أرى ولا أتعذب وآكل لقمتي بهناء كما يأكلها.. إنه لا يدري كيف تجيء لقمته.. الخ ص ١٠٨».

أما الرجل الآخر الذي تندفع إليه جسداً وروحاً ويتلقاها وقد تقاذفتها الأيدي فإنه لا يملك إلا أن يلعن الفقر، فهو لا يملك ثمن ليلة، والتوزع ليس بين هذين العاجزين ـ الأب والحبيب ـ ولكن هناك أبو غنام ـ شيخ العيش الذي يدفع الثمن من ارتفاع سعر الأرز. وهناك فهد المهووس الذي يعلن سقوطها معه بالشعر. وعلى الطرف الآخر يقف أبو محمد الذي يريد أن ينتشلها من مستنقعها ولكن لصالحه، وكانت أول دعوة صادرة منه هي الستر المعاكس لقتلها.

إن القصة لا تحمل دعوة إصلاحية ولكنها تشخص نفساً معذبة مخيّرة بين السقوط أو الستر، ومعه عذاب الروح وموت القلب.

إن السوية العامة لمقاربة الماضي ترتفع وتصل إلى نقطة التميز حينما يدخل المستوى التعبيري من خلال وقفات التأمل، أو حين الدخول إلى الأعماق ملامسة تفاصيل ترتفع في مستوى التناول الناضج المتكامل.

وهذه اللمحة التعبيرية نجدها في «رحلة السواعد السمراء»، فتكون الاستعارة الحاضرة مرتكزة على تداعيات النفس أمام الملمح الأكثر وضوحاً، البحر، ويبدو «الانعكاس» منذ اللحظة الأولى، فإذا كان البحر يحمل قديماً شوك العذاب، والهروب منه مطمح، فإن الأمر انعكس وأصبحت النفوس تهرب إليه بحثاً عن واحة راحة، تقول: «ضاع وجهي» بين الوجوه الهاربة من رحلة التعب اليومي إلى قلب البحر»، ولكن هذا «الانعكاس» في الوضع تتقارب أطرافه، فرحلة هذه الفتاة تتحول إلى رحلة حياة يمتزج ماضيها الخاص بالماضي العام، فعلى الرمل الندي يبتسم وجه الطفل القديم الذي خلّف وراءه ندبة على الجبين، ولكنه الآن رجل عاشق لها ويكون التوحد بين الرجل والبحر: «تنام كل عذاباتي بين أمواجه.. أغرق فيه.. وجه الطفل الذي أصبح رجلاً يغرق معي. ص ٤٠».

والرحلة مع الماء فيه إشارة إلى دفء الجنس والخروج منه، وتبدأ رحلة التوازي بين الزمنين: (.. نفثت كل زيف العصور المتراكمة على جسدي... وداخل ذاكرتي: خرجت من جلدي.. بصقت لون المدينة الكرنفالي الذي سكن عيني عشرات السنين. ص ٤١».

وتتشكل جزئيات الصورة من: بقايا إنسانية متناثرة بين تكومات الصخر ـ أصابع أطفال ـ أسنان ـ رحلات قديمة، تذكر بالوجوه السمراء الكادحة = الرياح الحمراء ـ الرغبة في العودة والعيون التي كانت تنتظر، إن الحاضر يستدعي صور الماضي، ولكن حين يصطدم خاتمها ـ خاتم الحاضر ـ بحجر وينحشر داخله وكأن هذا الحجر ينتشله تختفي صورة «السفر» لتطل رحلة (الغوص) بصورها من (فطام) و (غاصة) ـ لقد انسابت الذاكرة وراء ذلك الخاتم، وتخرج من العام إلى الخاص فتتذكر الصغير فهد الذي ذهب ولم يعد، وذراع أبي مساعد المحصورة بين فكي سمك القرش. إذن كل شيء يستدعي نظيره، فتتوحد الأشياء بالأزمان في تناسق بديع وعندما تنجرح قدمها يدب فيها شعور الهرب. وهكذا كان البحارة السمر، وكان بحثها عن خاتمها يقابل

صراعهم من أجل لقمة العيش. كل هذه تتجاوز ومنها تخرج بالفرق بين عالمين ونموذجين من البشر وأهدافهم.

ويتميّز المستوى بوضوح في «ويبقى الصوت حياً»، حيث صرخة الألم المستوطنة في مجتمعات القهر النسائي والذي ظلت ليلى العثمان تلح عليه دون كلل وكأنها تنتزعه من باطن تجذّر فيه. إن تلك الصرخة المسموعة المجهولة المصدر تشير إلى حزن الأمومة ولكنها تخفي من حكاياتها ظلال «العار» و«الحرمان». إن أغنية القهر بكاء على الطفولة يرفضها الرجال ولكن «صارت الأغنية تتردد على أفواه النسوة وهنّ يخبزن خبز الرقاق» أو يغسلن الثياب.. حتى وهنّ يفركن القدور السوداء بالرمل. وانتقلت العدوى إلى الأطفال صبياناً وبنات. فأخذن يرددنها ليل نهار رغم صراخ آبائهم في وجوههم ووجوه أمهاتهم اللواتي يرددن الأغنية».

إنها حكاية دائرية أوّلها يبدأ مع نهايتها، والنهاية طريق مفتوح إلى حكاية أخرى، فما دام ثمة أستار مرخاة فإن الصوت سيبقى حيّاً. إنها قصة كل امرأة استسلمت للعشق ذات ليلة فكانت الثمرة المحرمة التي تُنتزع من بين فخذيها وتُدسّ في التراب، فلا تبقى إلا تلك الأغنية الحزينة التي تبكي الطفل والحب تصدر من بين الجدران الصماء. وعندما جرؤت واحدة على أن تلقي بنفسها على ذلك القبر شقّت سكّين صدر تلك المرأة التي أعلنت أمومتها.

ويبقى السؤال: أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعل وزرع البذرة، لماذا لا يأتي ويبكي ويتمزق كما نفعل؟ لكن الغضب يبقى داخل النفس ولا يخرج. وتروي قصة حليب الثدي الذي يصبُّ في القبر، والأغنية:

«أصرخ وجمر في الحشا
هذا ثرى وليدي
هذا ثرى وليدي»

ب ـ المرأة: تحس الألم، يُحرّكها التحدّي، تدفع الثمن: ـ

إن القصة السابقة تسلمنا إلى المحور الثاني، المرأة، وإلى لحظة أخرى مشتابهة ننتزعها ونحن نمسح خريطة هذه المجموعات، ولنضع يدنا على تلك التجربة المشابهة نختارها من تلك المساحة الكبيرة التي احتلتها المرأة فانفردت بأكثر من أربع وثلاثين قصة، أي نصف عدد قصص هذه المجموعات.

إن قصة «الجدران تتمزق» تعزف على الوتر نفسه، إن ثمرة الخطيئة المشتركة يدفع ثمنها المرأة. وإذا كانت المرأة السابقة قد رددت الصوت الناعي للابن الحلم المدسوس في الرمال، فإن هذه القصة تقدم بشاعة هذا الموقف من جهة أخرى، حين تتغيّر العلاقة، فإذا كانت الأولى ثمرة الشوق، فإن الثانية كانت ثمرة للخوف، الطفل الذي صنعه الجرم، فزوج الأخت كان مغتصباً للفتاة أوقعها تحت شباك الخوف، فليس عجباً أنها حين مدّت أصابعها المرتجفة لتخنق العنق الطري إنما كانت تتخلص من شيء هو ليس ابنها ص ٤٣.

إن الألم والقسوة ليستا كلمتين، بل هما عالم نحسّه ويصعب أن نضع يدنا عليه. ولقد استطاعت ليلى العثمان أن ترسم في هذه القصة أدق صورة لحالة الألم والتمزق. لقد قدمت قطعة فنية متماسكة واتسعت كلماتها لتتجاوز الاشارة إلى التعبير ومن ثم التجسيم الموحي فأدخلتنا معها. إن السطور، التي وصفت فيها لحظات الوضع الذي تعرضت لها تلك الفتاة الصغيرة داخل مرحاض المدرسة والجدران من حولها كأنها تتمزق، كانت سطوراً بديعة. لقد قدمت لنا في صفحتين معنى التمزق. تمزق كل شيء. فالكلمات التي تبدأ بـ «يا رب» وتنتهي باندفاع الطفل جبل من مضيق فتمزقت الجدران والشطآن.. وأسمعها تشق نفسها، كما يشق قماش الثوب السميك.. شيط.. شيط.

إن المقطع يحوي في داخله إمكانية واسعة للتوقف المتأني المحلل فقد كان كل شيء ينطق بجسارة المؤلفة وقدرتها على تجسيد حالة الألم.

لقد بدأت الكاتبة رحلتها مع المحور الثاني: المرأة بخصوصيتها وعمومية مشكلاتها مع نقطة الانطلاق الأولى. ولذلك يمكن فتح قوس لجملة تبدأ من «امرأة في إناء» حتى نصل إلى الحكم القاطع الذي أطلقته على الآخر ـ أي الرجل ـ من أنه «لا يصلح للحب» وبين هذين تسكن هذه القصص الكثيرة. ولذلك يصعب علينا الحصر أو الاشارات المستقصية.

ولكن نحن أمام المرأة في حالين: حالة الوحدة وحالة الاتصال. اتصالها يكون مع الآخر (الرجل) ووحدتها تكون انفصالاً أو انسجاماً أو معاناة منه. وفي كلا الحالتين تتشكل خصوصية المرأة التي دارت المؤلفة حولها.

إن الانسحاب إلى الداخل مؤلم نحسّه، ونشعر بإيقاعه في قصة «المواء» نفهم أول علاقة بين المرأة والقطة. هي علاقة ستطّرد بعد ذلك بصور لافتة للنظر تصلح لأن تكون محل دراسة، فهي معادل متكرر.

إن معاناة عدم الفهم تجعل البطلة يراودها إحساس غريب بأن القطة ستفهمها: «أحاول أن أحصر الفروقات بيني وبينها وبين كل نساء العالم وقططه فلا أجد فروقات بقدر ما أجد تشابه ص ٢٣».

إنها تعاني من حرمانها من كل شيء تمنته لنفسها حتى أصبحت عانساً.

إن الانهيار النفسي في «حالة مستعجلة» والتي تبدأ باللسان

المتخشب والألسنة التي كأنها «مسامير صدئة في جوف خشب صاف» إنما تمثل بداية رحلة الكشف ومن ثم الاعتداد على الذات في هذا العالم المتكسّر من حولها، فإذا كان غانم الفنان الأديب قد اتهم بالجنون فحقّها أن تقول: سأعالج نفسي، ولكن رحلة المواجهة تنتهي في مستشفى المجانين. ولعل «الأفعى» تقدم الخطوة الأولى حين تواجه العالم من حولها «هناك أشياء كثيرة يفترض أنها ليس من حقي.

ولو أردت الانصياع لها لما وجدت لي حقاً في شيء».

في هذه القصة مستويان متلازمان، التحدي والانصياع. وهذه استجابة واقعية للعالم من حولنا، فحلم المرأة أن تقول ما تريد قوله ولكن هذا لم يتجاوز هامش الواقع إلى صلبه. ولذلك تسير الأحداث بعضها يعاكس الآخر فتتقدم الشخصية الواقعية وإزاءها الصورة المعادلة، فنجد الفتاة التي تريد أن تتخطى أسوار المرأة وترى هذا حقاً لها. وفي الجهة الأخرى يبدو لنا عالم الاستكانة والخنوع، يتأطر هذا العالم في مسار يعتمد على المزاوجة بين الاثنين، في قصة «الأفعى» يتسلل الثعبان إلى جحر الأرنبة، الصمت والخوف مزروعان في وجهها «كان الظلم جباراً، وكان الاستسلام عذاباً..»، وكانت الفتاة المتمردة تتساءل لماذا استكانت الأرنبة دون أن تقاوم وتهرب من سقف العنكبوت وثقل الثعبان.

إن المستويين واضحان، فالمرأة المتحدية تعاكسها «الأرنبة» المستسلمة، وسقف العنكبوت هي هذه البيوت القائمة على القهر وعشعشة الماضي. وعندما نتساءل عن العلاقة بين الثعبان والأرنبة سنجد أن امرأة «الواقع» ليست أرنبة ولكنها (أفعى) تساوي الثعبان، وبهذا التوازي الموحي تكون استجابة المؤلفة للواقع وليس وهمه، فثورة واحدة لا تعني أن الثورة شاملة، ولكن الحلم يبقى، ولنا هنا في مجال استحضار هذه المعاني أن نتذكر ذلك الوصف الوارد في قصة «في الداخل عالم آخر» حين تصف المرأة نفسها كأرنبة: «أعانقه وأرتمي في حجره كما ترتمي أرنبة مذعورة.. آه». إذن هي مرة قطة ومرة أخرى أرنبة ولعلها تتمنى أن تكون أفعى.

تلجأ المؤلفة إلى تجربة الانسحاب إلى الداخل لتتسع أمامنا رؤية الخارج، ففي قصة «في الداخل عالم آخر» ترينا الانسحاب الانثوي يشدّه الحزن: «إلى عالمي الداخلي الذي ما عرف الفرح يوماً إلا وتكسّر على أعتاب نفسي ص ٥٠» وتبحث عن لحظة تهرب من العالم الراكد في داخلها، إلى الماضي، حينما كان يراها من تحب في الأزقة وبرك الماء المتجمعة من أمطار الشتاء، والبيت الطيني، ويختفي ذلك العالم أمام «الزمن الواقع يصرخ في وجهي. ينفث الدخان الأسود ص ٥٣». ولا يقف الانسحاب الداخلي عند حدود الذات، فالتجربة العريضة تنظر إلى الآخرين، وتخرج من الهم الفردي إلى الجمعي، وهذه تبدو في قصة «رأسان وجسد» وهي رحلة مقارنة بيْن عالمين متجاورين متناقضين. يهرب «الرأس» من عالم الليل والأضواء إلى قلب المدينة حيث الأزمة والعري والجوع: - «تستوي الروائح داخل صدري.. رائحة مدينة واحدة شقها السيف نصفين كما شق رأسي فصار مدينتين. مدينة تفقد الوعي بصخبها المجنون.. ومدينة تعيد الوعي للصخب اليومي من أجل اللقمة، من أجل أن تبقى الرؤوس صلبة فوق الأعناق ص ١١٧».

إن الانحدار إلى داخل النفس أو الانكفاء عليها قد يتجسّد عند المؤلفة في بناء رمزي، يتجسّد فيه المعنوي بالمادي فيكون التورم النفسي مجسداً ملموساً يُثار من خلال ما يساويه كما في قصة «الأورام». وهي أورام امرأة تقف عند اجتياز بوابة المحرمات وهي محملة بعبارة واحدة «أجل أحبك.. لكنني أبداً لا أستطيع أن أقولها.. هي في فمي تتردد.. تخنقني.. تكبر.. وتكبر.. وتصير بحجم الجوزة اليابسة تسد الطريق.. ص ٧٠». إن تحول المعنوي إلى المادي هو الوسيلة الفنية الكاشفة، وهو مادي مجازاً لأن ما في النفس يصعب أن يوضع في حيّز. فلم يستطع الطبيب أن «يحسّ» به. إن كل معنوي يتحول إلى مادي والمادي يصبح معنى، فقطرات المطر تصبح في النفس جدولاً يتدفق وعكسها ستكون القطرات جملاً صافية والرسالة سيكون عطرها فاضحاً، لقد أفرزت هذه الجوزة التي كان لها سبب قديم، فقد دفعت ثمناً موجعاً حينما تلقت أول رسالة غرامية، وهي الآن لم تتلقّ أية رسالة، وعندما تحاول الكتابة تجد أن الورم «النفسي يتدحرج من الحلق إلى اليد حتى الأصابع فيكون العجز المعنوي مجسداً مادياً. إنها تحاول أن تمسك الروح بواسطة الكلمات، وهذا عسير، لذلك سعت إلى هذه الوسيلة، ولكنها قد تقوم بالمزج بين الكلمة والمعنى من خلال التجوال في النفس. نستشعر هذا في قصة «الشمس وضحاها» التي تقدم لنا وجه فتاة وقعت تحت سنابك متحكمة بها. فهي تخرج من بيت والدها الذي كان مثل سجن زندا إلى سجن آخر حيث الزوج الذي يكبرها سناً، وعندما تتمرد يكون الوصول متأخراً وتتكون «خيبة جديدة تصفعني في أول نهار تشرق فيه شجاعتي». ولم يكن جوهر هذه القصة يكمن في تسجيل خيبة أخرى - وما أكثرها - ولكن التميّز آت من تلك السياحة الدقيقة في جوانب الروح فتخرج من رسم الحركة الخارجية إلى الداخلية مستعينة بالخطوط الخارجية والتي ظلت في منأى عن الوصول إلى الدقائق، ولكن هذه الرحلة الجديدة تتبدى من خلال المكان والأشياء فالحيطان تبتسم وتنبت لها عيون وثغور

وأسنان وآذان تترقب وأذرع تُمد، تتشكل الصور لتجمل لها حياتها = وجه الجدة + الطفلة ربما + النافذة التي رأت فيها وجه كريم، ورغبة الرسم تزيح وجه المرأة العجوز الذي كرهته لتحل مكانه لوحة شمس الضحى، تحديها لزوجها الذي لم يصدق أن الفريسة التي فاضت روحها منذ سنوات تعود لها الحياة مرة أخرى وتستعد للقاء كريم الذي أطل بعد فراق طويل، وعندما تكتمل اللوحة وخرجت لتزف نفسها إلى كريم كان هو قد غادر؛ فقد جاء ليوم واحد فقط. هل هذه رحلة امرأة أم أنها أمل رحلة تجمع بين الشمس التي كانت هي وضحاها الذي تمثل فيه. فالصلة بينها والضحى متصلة تجمعها صفات تكسبها إياها فهي جيلة لا هي نار موقدة ولا لوح ثلج، لا هي قاسية ولا حانية، لا هي غاضبة ولا هي مبتسمة، شمس لا تعرف الكدر ولا اليأس. عروس تجمع حولها الوالهات وهي تود أن تولد شمس ضحى بداخلها. وعندما تعود إلى مرسمها في لحظة القنوط لا تجد بصيص النور ويعود وجه العجوز الادرد مرة أخرى.

والفشل يطارد المرأة. لذلك ترى أن الرجل «لا يصلح للحب» وهي لا تزال تبحث عن رجل حقيقي لا تتواطأ نظرته مع ما بداخله من حيوانية وتوحش، ويكون الحكم أين الرجل.. أغلب الرجال لا يصلحون للحب. لذلك تسعى لإيجاد رحلة متخيلة عندما يترافق رجل وامرأة في رحلة إلى المدينة الحلم، مدينة لا أحد يجوع فيها، الكل يجد له طعاماً، واللقمة توزع بالعدل. ولكن تقابلها مدينة أخرى لاهية صارخة، المرأة تحاول أن تشدّه إلى الأولى وهو ينظر إلى الثانية كي يتمكن من خوض التجربة، ولا يتم الاختيار بين المدينتين والنجاح الحقيقي هو الاحساس بأن (الوطن أنت.. وأنت المدن. وإن التجربة الناجحة هي أنت».

وهذا التجاذب بين عالمين تخوضه امرأة حين يشدها اثنان أولهما بجسده والآخر بروحه، إنه الانسان المقسوم إلى قسمين.

في قصة «دقات المطر» يبرز الإيقاع الرمزي، فالمطر هو دورة الحياة بين الجنس والولادة الحقيقية، فالفتاة العصرية تتجول في باريس ولكنها لا تزال محكومة بأسوار القيم الاجتماعية، ودورة الحياة ومخاضها يبدوان من خلال إيقاع المطر الذي يذكرنا بالقصيدة المشهورة «أنشودة المطر» وإذا كانت أوجه المخاض تتنوع فنراها في وجه المرأة الافريقية لحظة مخاضها فيجعلها هذا تفكر بأن لا تمر بهذه اللحظة. وتطل معضلة أخرى ذات طابع اجتماعي ولا تأخذ صفة العرض المسطّح ولكنها تقدمها من خلال الاحساس الروحي، فهذه الفتاة الخليجية التي تعاني من آلامها الداخلية والتي تبحث عن موطن لروحها، تلتقي بالعربي الذي لا أرض له ولا وطن، يلتقيان ويسفحان همومهما في الغربة، ثم يفترقان وصوت المطر يلاحقهما.

ج - رؤية في عالمين متجاورين:

لم تنفصل المؤلفة عن وسطها، فالانحسار في داخل خصوصية المشكلة امتزج عندها في عدد من تجاربها بالمشكلة الاجتماعية العامة أو القضايا المتجاورة والمداخلة في وطننا. نعم ثمة عالمان متجاوران في النفس وفي الوسط الواحد. لذلك اتجهت الكاتبة إلى معالجته والتفاعل معه، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه المعالجات التي بدأت مع المجموعة الأولى. ففي «بيت من الذاكرة» تضع النقطة الأولى في متابعاتها للقضية العربية. وهذه المتابعة فيها سذاجة البداية ولكن لا ننفي صدق الاحساس. كما نلمس ذلك التماس بين الحاضر المزري والحلم، فالطفل الفلسطيني بائع الجرائد أمام إشارة المرور نموذج يغري ويشد الناظرين له كي يكتبوا عنه، وقد فعلها الكاتب وليد الرجيب في إحدى قصصه. إنها لم تكتف بقصة واحدة فقامت بتكرار الكتابة عن هذا النموذج في قصة (البيع).

في قصة «بيت من الذاكرة» يتحرك المسار الذهني بين الواقع والعيش على سطح ملحق والحلم بالحصول على دراجة، وهناك حلم آخر بما كان حيث استعادة الذاكرة لذلك البيت الواسع في «صور» وتختلط هذه الرؤى بعضها في البعض الآخر، ويضطر الطفل إلى الكذب ليحصل على ثمن الدراجة، وهذا ما كانت تحذر منه الأم التي كانت حريصة على أمرين، على الشهادة المعلقة على الحائط وفيها دعوة إلى الحلم بالبيت والمحافظة على العلم، أما الأمر الثاني فهي تخشى أية كذبة «هل نسيت يا ولدي ما الذي فعلته الأكاذيب بنا».

لقد لمست هذه القصة ثلاث نبضات في النفس الفلسطينية، معاناة الواقع، والحلم بالوطن، والاتكاء على البديل المتمثل بالعلم. تقول عريب في قصة «النمل الأشقر»: «في طريقنا إلى قرية مجهولة، وتحت إلحاح أمي وخوفها. كنا نسير. تحمل هي بعض الأشياء، وأحمل أنا كتبي وشهادتي وحزني».

وعندما نعود إلى هذا النموذج - الطفل البائع عند إشارة المرور - سنلتقي مرة أخرى بالأم والطفل والسيدة المحسنة، النماذج تتكرر ولكن النفسيات تغيرت من الداخل، البراءة والقوة تلاشتا ليحلّ مكانهما سلوك آخر، لعلّه الانكسار والتسليم أو معاناة الواقع وانزواء الحلم، ففي قصة «البيع» نجد المشهد نفسه ولكن دواخله الروحية تهشمت.

الأم تتابع طفلها الذي يبيع «العلكة» ـ البديل الجديد للجريدة ـ تتابعه من نافذة الطابق الخامس، حزنها يطفو على السطح لانغلاق باب الرزق أمامها حينما يقفل زجاج نوافذ السيارات، وإذا كانت القصة السابقة مسحة رومانسية تضيفها تلك السيدة الجميلة فإن في هذه القصة تبدو القتامة، أحدهم يبصق في وجه الطفل. وهناك في الجهة الأخرى رجل وامرأة يتبادلان القبل في الهواء، ورجل آخر يمهد لهذين سبل اللقاء، وهو رجل ذو كرش يقوم بدور الوسيط ليبيع جسد المرأة الجميلة للرجل الأنيق، وتتم صفقتان الأولى من نصيب الطفل حين يبيع العلكة والأخرى بيع الجسد للجسد. والعلاقة بين الصفقتين واضحة لا تحتاج إلى إفاضة..

لأن ليلى العثمان تسكن هذا العالم المجاور نجدها تتلمسه برقة حيناً كاشفة ضياع الاثنين، وأحياناً بحدة كاشفة قساوة هذه المجاورة. المستوى الأول نجده في «دقات المطر» فنوار الخليجية تلتقي بنظام، تجمعهما باريس، هي هاربة من واقعها المقيّد لها بقيود اجتماعية ساكنة ومحاصرة من الداخل بينما هو بدوره محاصر من الخارج، هو عليه أن يتعلم بأن لا أرض ولا وطن له حتى ولا جواز سفر. يعاني من كونه يولد على أرض وعندما يغادرها تصادر عودته. أما هي فتشير إلى صدرها فمشاكلها كامنة في أعماقها. إن ثمة حواراً قائماً بين هذين الشخصين المتجاورين على أرض غريبة يدور حول معاناتهما. ولا تكتفي المؤلفة بهذا المستوى من التناول، إنما تتجاوزه إلى الإدانة كما في «بعض الأشياء لا تنتظر». إنهما يلتقيان مرة أخرى ولكن على أرض الوطن، فهي تتدخل لإستخراج بطاقة زيارة أم لابنتها التي أكل الداء صدرها والزوج عاجز عن استخراج هذه البطاقة. وتصطدم بالطابور والروتين، وعندما تحصل على الإذن يكون الوقت قد مضى. ولكنها تحسّ أن صدر عبلة يشكرها قبل أن تفارق هذا العالم، ص ١٥.

وتنتقل من النموذج إلى أصل القضية في قصص يرتفع مستواها الايحائي إلى رتبة عالية، فقد خرجت من حيّز المحدود والتشخيص المباشر إلى المستوى الكلي والتجريد الذي يلبس لباس الواقع. تأتي في صورة موغلة في التجريد حيناً، وواقعية في حين آخر، وأخص هنا القضيتين «النمل الأشقر» و «زهرة تدخل الحي».

ولكن لا بد من تنبيه إلى قصتها «الرحيل». فأم هجران التي ستتغرّب مع زوجها تحرص على أن تحمل معها قدورها النحاسية الأصلية، ولعب هجران الذي دُفن تحت الأرض، وكتب زوجها القديمة والسجادة. كانت تتصرف وكأنهم سيتركون البيت بل وعندما تعلم أن «موسى» المشترد القادم من البراري هو الذي سيحرس البيت ويرعاه تقرر أن يأخذ بندقيتهم رغم أن «موسى» عنده بندقية ومسدس أيضاً. وتحمل معها أحد مفتاحي الباب وتبقي الآخر عند «موسى». وفي ليلة المغادرة كان «موسى» قد غيّر أقفال الباب. ونخرج هنا بإنطباع عام هو أن المرأة هي الأرض، وكل حنين العودة مرهون بها في هذه القصة وفي غيرها.

إن هذه الإشارة المبّسطة تقدمها بعد ذلك في مستويين متميزين. ففي «النمل الأشقر» تكون الفتاة «عريب» هي نقطة الوعي في القصة، ففي ذهنها تتمثل حكاية خالتها عن الطفلة التي ولدتها الجدة وطاردها النمل في فراشها حتى قضى عليها فراحت هي تطارده في نهارها ويطاردها في رقادها.

وعندما يفد نوع آخر من النمل غريب أشقر تبدأ معركتها معه، فهي وحدها تدرك خطورته بينما يمهدون هم له الحياة ويعتبرونه مخلوقاً ضعيفاً. وينتشر ويتضاعف حجمه بفضل مكافحتهم الغبية، وكانت النتيجة أن أصبح بحجم الانسان، وبدأ الاشتباك وسالت الدماء وكانت النتيجة أن أهل المدينة تشرّدوا.

إن قصة الاستيطان الأجنبي واضحة ولكن في داخل القصة إشارات أخرى غنية، فثمة نوعان من النمل: النمل الأسود المستقر الذي يقضي على الطفولة وهو الذي تبدأ القصة به، إنه نمل منا من داخلنا يشدنا إلى الخلف والاستهانة به هي التي مهدت الطريق للنمل الآخر الأشقر الغريب، إذن فعجزنا الداخلي الذي واجهناه بالخرافة والدجل والأحجبة هو الذي قادنا إلى أن نكافح النمل الأشقر الأكثر خطورة بوسائل عقيمة وغبية، فالقصة يجب أن تُقرأ على أساس من دقة الفهم لهذين المستويين أو الشريحتين من النمل.

ولهذا يبدو أمامنا ذلك الملمح أو الاشارة العابرة حينما قدمت لنا المؤلفة أولئك الذين وقفوا مع «عريب» فقد كان (أكثرهم من الفقراء والثائرين من جمعيتنا ص ٣٧). إذن هذا معنى آخر يرافق المعنى الآخر المشير إلى فكرة الاستيطان. وواضح أن المؤلفة ابتعدت عن القصة المباشرة إلى الرسم المجازي، تذكرنا بتراثنا القديم المتمثل بقصص الحيوان والكائنات ولكنها مبسوطة من خلال العرض الحديث.

ويكتمل هذا الخط في قصة «زهرة تدخل الحي» التي تمثل تتويجاً واستكمالاً لهذا الاتجاه الواعي. إنها منتزعة من الواقع، ومرتفعة إلى مستوى الإيحاء والرمز دون اعتساف، وكانت اللمسة الواقعية الدقيقة تكسو الشخصيات لحم الواقع المحسوس والمُعاش، فتطرح لنا بجانب الاستيطان والغزو ـ تحطيم العلاقات الداخلية للمجتمع العربي دون أن نعين مكاناً، وإذا كانت فلسطين شاهداً مأساوياً على هذا

الجانب فإن الخليج العربي ومناطق عربية أخرى، والخليج بوجه أخص، تبدو هذه القضية ظاهرة خطرة، والمنزع هنا لا يقف عند الحد السياسي ولكنه يدخل الاقتصادي والاجتماعي فتكون النتيجة ضياع الوطن. .

إن زهرة الجميلة الشابة التي تدخل الحي منفردة تقابلها على المستوى الايحائي أم محمد حاملة القلب الذي يحتضن هموم الحي. وبين هذين القطبين تكون الحركة وكلمات الأخيرة موجبة دالة، فإذا كان النّسوة قد خفن على أزواجهن فهي تشير وتنبّه إلى أن الخوف يكون على البحر، وعندما تستولي الوافدة على قلوب أهل الحي تكون أم محمد وحدها المتوجسة والمحافظة على ذاتها من خلال مساند «السدو» التي لم تتنازل عنها.

وجاء الوافدون، أختها فابنة عمها فأزواجهم وامتدت البيوت على طول الساحل ومارسوا طقوسهم، بل وفرضوها، وعندما يستيقظ أهل الحي على الحقيقة كان الوقت قد فات، فزهرة أصبحت قوية قادرة على اقتحام بيت أم محمد معيّرة إياها بعجزها، واستكان أهل الحي، لأنهم عندما هددوا زهرة بالطرد كان وجه أم محمد الباكي يشير إلى البيوت الممتدة على الساحل والتي لم تعد لهم.

إن قصة الاستيطان مجسّدة، وبهذه القصة تكون ليلى العثمان قد استكملت خطوطها الثلاثة وكانت تحقق في الوقت نفسه نضجاً فنياً متجاوزة تجاربها السابقة وتمكنت من حرفية البناء الفني لغة وتشكيلاً وصياغة مع مقدرة على اختيار النموذج المعبر والمنتزع من واقع البيئة ولا أعني البيئة في شكلها الخارجي ولكن في تكوينها النفسي والروحي الدقيق.

ثريا البقصمي

عندما أصدرت ثريا البقصمي مجموعتها الأولى «العرق الأسود» ١٩٧٧[(١٧)] أشارت بوضوح إلى انتمائها للماضي وأعتبرت أن «التجربة الأولى هي الوحيدة التي تغوص في أعماق الذاكرة». وقد أكدت بالحاح على أنها قصص واقعية، حوادثها مستمدة من الماضي ببرارته وحلاوته، بصراعه وحبه وعرقه الأسود الذي يقابل الذهب الأسود الحديث. وكما أشارت إلى قصص الحب عرجت أيضاً نحو قصص الشعوذة والخرافات.

كانت تقول في مقدمتها تلك إنها تستعيد الماضي، ونحن نحس أن مجموعتها الثانية «السدرة» تتجه إلى الحاضر بل وتنظر إلى المستقبل، فكان إهداؤها الذي جاء في صدر هذا الكتاب يتجه إلى الأرواح المبدعة المحلقة رغم غيوم الإحباط الذاكنة وطوفان العقم الفكري. هذه المداخل الأولى إشارة هادية للتوجهات العامة في هاتين المجموعتين.

نستطيع أن ننظر إلى القصص الثماني من داخلها لنجد أن قصة «يالمشموم» تقدم لنا محورين أحدهما يروي قصة حب خاصة والآخر يسجل موقفاً من قيمة اجتماعية معينة، ويتداخلان فيضيع أحدهما في الآخر. فأحمد ابن الأسرة الغنية والذي جذبه الفن إليه متعلق بالفتاة التي تبيع المشموم. لقد خالف أحمد قيم مجتمعه في أمرين أحدهما أن اهتمامه «بالطرب» والفن جعله في نظرهم عاطلاً. أما الأمر الآخر فكونه يريد أن يتزوج من تلك الفتاة البدوية البائعة. والمفارقة آتية من أنها تعمل وهو لا يعمل، وأن التهمة الموجهة لهما واحدة، هو غير سويّ لأنه لا يعمل وهي غير سويّة لأنها تعمل!! فالموقف الواحد يكال له بكيلين مختلفين «العمل للرجل شرف وللمرأة عار. . . من تعمل خارج بيتها، ممكن أن تبيع شرفها في نفس الوقت الذي تبيع فيه بضاعتها. ص ١٣».

وتنتقل من حيّز الموضوع الاجتماعي إلى إبراز نموذج إنساني فتتلمّس معاناة أم آدم، المرأة البائسة التي تبدو في أعين الصغار في ثيابها المهلهلة وكأنها ساحرة فتثير الرعب. والحقيقة أنها امرأة بائسة تعيش بجانب قبر زوجها مع قططها، وتنتهي القصة بموتها. في هذه القصة تقدّم المؤلفة صورة الوفاء وبؤس الذين يعيشون في قاع المجتمع القديم، ولا تكتفي بهذه الشخصية، فانها تختار نمطاً آخر من أنماط المجتمع القديم هو (الملاّ) وقسوته على الأطفال. وقد تعرض لبعض الأحداث المروية عن الماضي كما في قصة «الملبس» و«الفزعة» ففي الأولى تستحضر جواً مرعباً موحياً بالسحر. ففيها الإسطبل القديم الذي تسكن الجن في بئره الصخرية، ولكن الحوادث تتكشف عن أن تلك الأشباح لم تكن سوى حارس السوق الذي يرعب الآخرين ليسرق المتاجر. وهي قصة أو حادثة تروي عن القدماء. ومثلها القضية الأخرى «الفزعة» التي تنطلق من حدث واقعي عندما قام أفراد الشعب بمساعدة أبي راشد الذي طاردت البارجة الانجليزية قاربه. وكان لا بد من مساعدته على إخفاء وتمويه قاربه وينجحون في هذا. وهي قصة أقرب ما تكون إلى التسجيل لحادثة حدثت.

ولكن ثريا البقصمي تخرج أحياناً من خط الرصد والتسجيل إلى الاقتراب من القضايا كما في «عروس القمر» التي تقدّم فيها حلم المرأة وواقعها وأنها حينما تبدأ بوضع رجلها على عتبات الحياة تكون قد وقعت في حفرة. فالعريس الثري والجميل كالقمر كما تقول الخاطبة ما هو إلا رجل ذو وجه متغضن وشعر مصبوغ، وهي تروي لنا هذه الحكاية

---

(١٧) ثريا البقصمي: العرق الأسود - ط ١ - الكويت ١٩٧٧
السدرة - ط ١ - الكويت ١٩٨٨

من خلال عين الطفولة التي تشهد انكسار سعادة المرأة.

وتلامس قصة «العرق الأسود» الوجه المعتم لتلك الحياة. إنها رحلة الانسحاق وحلم البحث عن الثروة عند طبقة يميزها بؤسها عند الآخرين، ويكون بحث البطل عن الثروة من خلال الأصداف البحرية، ولكن هذا الحلم العاجز لا يحمل معه أملاً، لأن درر البحر إنما هي «لتلك اليد العريضة السمراء.. يد الغواص الجريئة. ص ٧٢».

وتعتمد المؤلفة على متابعة خيالات البطل من حلم الثورة إلى المرأة، وهي نعجة تحتاج إلى من يشتريها، وتنتقل إلى طبقة البحارة ومعاناتهم، وتربط بين الخزعبلات والعبودية، وهذه الأفكار تدخل البطل في عالم التوهم، حينما يستبد به خوف من شبح على حائط المسجد والذي يكشف عن خوفه، ولكن من هذا تنطلق رغبة الصراع لينكشف أن غريم البطل بقايا بنّ على الحائط.

أرادت المؤلفة أن تربط الجانب الاجتماعي بالخرافي وأن تشير إلى وهم تصور العجز إزاء القوة المسيطرة، فكما أن الأشباح ملموسة يمكن مواجهتها فإن الواقع الاجتماعي كذلك، ولكنها لم تستطع أن تضع يدها على النبض المعبر فمكونات قصتها مفككة كل فكرة تأتي وحدها، ولو أفردتها وأحسنت استغلالها لأعطت معاني وقدّمت تجربة ناضجة ولكن هذا لم يحدث.

إن مجموعة «العرق الأسود» عندما استحضرت الماضي كانت تعالجه معالجة بعيدة وغير مقاربة له، فهيا أحياناً تنازل عن النظرة الموضوعية التي يتطلبها العرض الفنّي، ولكنها أحياناً، كانت نظرتها تدق وتتعمق فتحسن التعامل مع النموذج البشري، لقد كانت تتلمس الماضي من بعيد مع محاولة ربط هذا بالواقع فيكون ثمة تزاحم يصل إلى حد التنافر، لأن التسجيل للحادثة الفردية لا يمثل تعاملاً مع الواقع ولكنه استحضار يعتمد على الانتقاء، ومع ذلك فالمؤلفة استطاعت أحياناً أن تخرج من التسجيل النمطي الشعبي إلى المعالجة الفنية المقبولة.

إن الخواطر المتجاورة ستمكن المؤلفة بعد ذلك من أن تخلق منها عالماً تعبيرياً أكثر نضجاً في المجموعة الثانية «السدرة» ١٩٨٨، وكان هذا متوقعاً. وقد خرجت في تجربتها الثانية من خط استعادة الماضي إلى ملاحظة الحاضر وحاولت أن تصل إلى تلمّس معاناة النفست في مجتمع حديث. لذلك لا عجب أن نجد مرة أخرى جو الرعب الساخر يتمثل بوضوح في نفس مضطربة يتمثل خوفها في «صرصور» فاللمسة القديمة التي تمثلت لبطل «العرق الأسود» عندما استبد به الرعب لم يجد مساوياً لصوته الذي غاص في أعماقه إلا أن يستعير صوت الصرصار «ينبعث واهناً، كأصوات صرصار ليلي». ولكن هذا الصوت يخرج من حد التشبيه إلى التجسيم.

قصة «الصرصور» وهي أولى قصص هذه المجموعة، وأول سطورها تضع أمامنا المتناقضين: الزهور الزرقاء والنسيج القطني والقدم البضّة والدفء وَعَكَسَ هذا الأرجل الخشنة. وتبدأ القصة بالحركتين، السيدة وهي تجري إلى الفراش والصرصار إلى الحمّام وتنتهي أيضاً بهاتين الرحلتين. إن الخوف من الصراصير بدأ من القوّة إلى العجز. كان الصرصار ضحية لها في طفولتها. فقد كانت قاسية تقتلع أجنحته وتكسر رجليه. كانت الصراصير آنذاك عاجزة. ولكن في مرحلة طار صرصور فأفزعها. أثار في نفسها رعباً ظلّ مرافقاً لها من يومها. وتحولت شجاعتها البشعة إلى خوف مضحك. ويتطّور الخوف فيدخل إلى تجاويف النفس، فالصرصور أخذ يقاسمها أحلامها، ويخيف أطفالها، وعندما تصدت له بالمبيدات كانت الحصيلة موت نباتات الزينة، وطائر الكناري والسمك المرجاني، ولكن «الصرصار» بقي كما هو، والموقف لم يتغير فها هو يجري إلى الحمام وهي تجري مختبئة في سريرها.. إنها معركة بين إنسان وصرصار، ومن المؤكد أن هذا الصرصار هو عبارة عن فكرة مظلمة معشعشة في الذهن تخلق الرعب في النفوس وقد أرادت المؤلفة أن تجسمها من خلال هذا الرمز الآتي من دنيا الحشرات، مذكرة إيّانا بالرجل الصرصار عند كافكا. الصرصار، إذن، فكرة مظلمة، قد يكون رجلاً أو امرأة، صوته وخشونته يوحيان بهذا المعنى، أو بالعالم المنطوي في داخلها. وقد نجحت المؤلفة في السيطرة على جزئيات التشكيل القصصي فلم تتداخل الخطوط عندها كما حدث في المجموعة الأولى، ولكن الفكرة كانت لا تزال بحاجة إلى شيء من التمييز. وليس غريباً أن المؤلفة اعتمدت على الكائنات لتجسّد لها أفكارها، لذلك لم يكن الصرصار وحده، فهناك «الضفدع» «والخفافيش».

وإذا كان الصرصار ذا دلالة رمزية تحتاج إلى غوص وتلمّس جوانبها لوقوف هذه المرأة وحيدة أمامه تغالب خوفها وتجمعها دائرة لا فكاك منها، فأن هذين الآخرين، الضفدع والخفاش ـ يقدّمان حداً أولياً بسيطاً من التشابه، فالعلاقة واضحة لأنها مستمدة من الواقع. فهي تأخذ من الضفدع «صوته» أو نقيقه لتجعله معبراً عن نزعة خفيّة للتطلع. وتحصر هذا الصوت في المرأة.

إن الرجل العامل الغريب يستعيد حياته التي وقف عند مشارفها «نقيق» خطيبته التي دفعته إلى الغربة. فترجمة هذا الصوت هو أريد وأريد. وتبدأ معاناة هذا الرجل الواقع تحت أسار هذه الرغبات التي دفعته للغربة، بل أنها أوشكت أن

تـدفعه إلى السقـوط. فثمة خيـانة مـع امرأة أخـرى بدينـة، بـدأت مع «نقيقهـا». وينتشل نفسـه راجعاً إلى وطنـه ليبسط أمام خطيبته راحة يده التي تحمل ضفدعاً بشعاً. فهو الصورة الملموسة لنقيقها وتطلعها..

«الخفافيش» قصتها الثـانية التي اختـارت لها هـذا العنوان أخذت المعنى الاصطلاحي السائد لهذه الكلمة، ولكن أيضـاً لتعبر عن قضية اجتماعية. إننا أمام العـاشقين حين يمسخهم الخوف ويتحولون إلى خفافيش. فاللحظات العـاطفية تُعـرّيها أنـوار المدينـة الكبيرة فتبحث عن بقعـة ظلام يستنـيرون بها. إذن فالاستخدام هنا عكسي يخلق لنا نـوعاً من التعـاطف مع هذه الخفافيش. هذه الفتاة الخائفة المنكمشـة والشاب الـذي كان يكره الظلام فتحول إلى خفّـاش عاشق لـه. إنه العجـز والخوف. وهذان الخفاشان الآدميـان لا يواجهـان الخوف من إعـلان الحب ولكن يجسّدان حـالة العجـز أو العوز المـادي، فالحبيب ليس من الذين يملكون شقة أو شالية، فلم يبق لهـما إلا التجوال ولن ينفع قوله من أن «نـور قلبه سيغمـر المدينـة فلن تبقى هناك أية بقعـة ظلام وأن العشـاق لن يحتاجـوا إلى كهف الخفـافيش ليعبّروا عن عـواطفكم» فـإن هـذه المقـولـة ستتسـاقط عندمـا ينقر الشرطي عـلى النافـذة وسيتحولان إلى خفـاشين يتخبـطان في جدران السيـارة. إن الكاتبـة اختارت كلمة أو اسماً واحداً عنواناً دالاً على هـذه القصص الثلاث، لأنها كانت تسعى إلى إيجاد لغة تعبيرية تنقل من خلالها هـذه التجـارب، لذلـك نجدهـا تحاول أن تنتقـل من الـوصف في مستـوى الكلمة والجملة إلى مـرحلة التعبير الكـاملة، فكـان التلوين اللغـوي. والتشكيل فيـه هو الملمح البـارز في قصتهـا «بقعة لون» التي وضح فيها شفافية اللغـة وكان هـذا التلوين اللغوي تجسيداً لإحساس شكل قضايا مهمة عند المؤلفـة التي تمارس الفن التشكيلي، ولذلك يختفي الحدث إلى أدنى مرتبـة له وتكون محـاولة تلمّس خلجـات النفس الذي لا تنفـع معه إلا مثـل هذه اللغـة والتي تعتمـد عـلى التنقل من الملمـوس المحسوس كما في افتتاحية القصة فتشعرنا بمطرقـة المزاد الـذي تباع فيه لوحة فان جوخ، ومع هذا يـأتي دقّ مسمار اللوحـة، والقـماش أيضاً يـدق، فهو مشـدود كالـطبل الافـريقي. وقد عكس هذا الارتخاء الذي تهرب منه ولا تحبه حتى في النـاس الـذين يشبهون رخـاوة «الختـاق» ومثـل هـذا انـطلاق لغتهـا الواصفة للطريق، والذي تراه كفاً إسفلتية.

ويمثـل الأحساس بـالوقت المكبّـل بـالـدقـائق كفنـاً أبيض لمشاعرنا الجامحة، ذلك الشبح المعلق المتربع في أعماقها بسبب بقعة لونية بشعة لـو بقيت ستنتشر لتشمل المكـاتب، وعندمـا تنطلق البطلة وقد ألقت تلك الخرزة الزرقاء التي تحملها لدرء الحسد وينطلق خيالها وهي أمام مقود السيـارة، ومع تشابك الأفكار يكون الاصطدام الذي يؤدي إلى الموت الذي تمنتـه. ولكن هل كل موت يحقق خلوداً مثل خلود فان جوخ؟.

وتجـد الرحلة اللغـوية داخـل النفس موضـوعها في قصـة «الكتف» القصة عبارة عن بحث عن كتف رجل. إنها قصة امـرأة اجترّت حلم العـرس والعروسـة أربعـين عـامـاً ولكن الفـروق الـطبقية حـرمتهـا. فهي امـرأة سمـراء وأصيلة لا ينـاسبها إلا مثلهـا، والمؤلفة لا تـطرح هـذه القضيـة ولكنهـا تصوّر نفساً كانت ثمرةً لها، وباللغة التعبيريـة نفسها تـرافقها وهي تنفـرد برجـل لأول مرّة. لقـد وجدتـه في بلاد غـريبة: «وجدت الفرصـة قد سنحت لاسـترجاع جـزء من إنسانيتهـا المسحوقة. خلعت ملامح الـطريدة، وحملت قـوس الصياد، وأسقـطت من حسابهـا كل قـوانين الشرق المتعلقـة بالكـرامة وعزّة النفس، وقدّمت دعوة للعشاء لرجل لم تتأكد من نقـاوة الدم الساري في عروقه. ص ٣٠ ـ ٣٢».

ولكن إسترداد تلك اللحظات أمـر عسير. فكـرش رفيقها ووقـاره يمنعانها من تحقيق العشـاء الحـالم والـرقص، وحينئـذٍ تُستعاد لحظة سابقة حينـما وقـف الخاطب القـديم ليبصق على عتبـة دارهم وعـلى حسبهـا الأصيـل وتـركهـا وحيـدة تحمـل عذابها. وما فعله الخاطب القديم يكرره رفيقهـا الحاضر فهـو يرفض أن يكون مراهقاً، لذلك لم تجد كتفاً تستند عليه. لقد وضعت يـدها عـلى القضية الاجتـماعية من الـداخل وكشفت نفوساً كثيرة دفعت عمرها ثمناً بخساً لمقولات متساقطة.

لم نجد في قصة (السدرة) إلا ذلك النموذج القديم الـذي قدّمته في مجموعتها السابقة، وإن كانت أكثر تمـاسكاً من تلك القصص السـابقة، فهي تقـدّم لنا ارتبـاط مرزوق بـالسـدرة ونفـوره من زوجة ابنـه وأسرتها، ولجـوئه إليهـا يبثها شكـواه عندما تغلفه سحابـة من الكآبـة الغامضـة. وعندمـا يصفون هذه السدرة بأنها (مسكونة) يراها مسكونة بحبه المجنون لأنها تقاسمه أحزانه وكراهيته لزوجة ابنه الذي أكرهته سيدته عـلى قبـولها. وعنـدما يعبث أبنـاء أسرة زوجة ابنـه بهـذه السـدرة يندفع لتحطيمها ويسقط فأسه ويفقد عقله.

لم تستطع الكاتبة أن ترسم خطاً واضحاً بين هذه السـدرة والتحـطيم النفسي. وقد تشعبت الخـطوط عندهـا فلم نعرف هـل كان ارتبـاط مرزوق بـالسدرة يمثـل تمسكه بـابنـه الـذي انساق وراء تلك الزوجة التي تشوبهـا شائبـة، وهل انفجـاره آت من إنـه لم يستطع أن يـرفض للسيدة صـاحبة القصر أي طلب حتى قبوله زواج ابنه. وهل ثورته لأنهم عبثوا بالسـدرة فهي رمز لصلابته ومن ثم تماسك عقله؟.

إن عـدم وضوح هـذه الخطوط أخلّت بقيمة هذه القصـة رغم أن الكـاتبـة أظهـرت تميـزاً في قصصهـا الأخـرى وفي صياغتها العامة لهذه المجموعة.

محمد العجمي

صدرت مجموعة محمد العجمي «الشرخ» عام ١٩٨٢[١٨] مقدمة لنا حصاد سنوات سابقة، ومشيرة إلى بداية لقلم يؤمل منه الكثير. واهداؤه الكتاب إلى والده كان يحمل معه الاعتذار عن البداية والوعد بأنه سيقدّم الكثير الجاد. وقد تحرز كثيراً إزاء محاولته الأولى في مقدمته أيضاً، فهو وإن كان يشير إلى رضاه عنها حين صدورها إلا أنه لا يضمنه مستقبلاً وإن كان يرى أنه لا بد من تسجيل هذه المرحلة لأنه يرى فيها تزاوجاً صادقاً بين نفسه وعالمها المحيط بها الداخلي والخارجي (المقدمة).

وحين قدم لمجموعته الأستاذ خالد سعود الزيد بمقدمته الضافية لمس شيئاً من تخوف الكاتب فقال برقة ووضوح «إن في هذه المجموعة أفكاراً شتى يقفز بعضها على بعض. فهي بحاجة إلى فكر متزن يربطها وينسق بين أعضائها». «ولكنه يرى، مع هذا، فيها أملاً واعداً.

إن الأمل الواعد يعطي ويتجاوز الخط الأول إلى الثاني وهكذا تتصاعد التجارب. ولعل تلمس قياس التصاعد ممكن بعد أن أصدر العجمي مجموعته الثانية «تضاريس الوجه الآخر» (١٩٨٨) وفيها يخرج من دائرة إلى أخرى. وإذا كانت الأولى، في رأي الأستاذ خالد سعود الزيد تحتاج إلى فكر يربطها، فإنني وإن كنت لا أسلم بافتقاد خط يمكن تلمسه في المجموعة الأولى، إلا أن الثانية جاءت وقد حشدت فكراً. وهذا الملمح وإن كان إيجابياً فإن ظلال المبالغة والتجريد أحياناً تشدّه وتقلل من شفافيته الفنية ودفء الانسان الحي لا النموذج.

ولكن لنقل إن خطوة موفقة ونقلة نوعية قد خطاها محمد العجمي محققاً دعوة سابقة صادقة. وإذا كان ثمة خروج واضح في الثانية عن حدود دائرة المجموعة الأولى، فإن الخط الواصل بينهما موجود على مستوى الشكل والمستوى الخفي للنماذج التي دار حولها فخرج من مثالية التناول إلى تجريدية الملموس المحسوس.

لقد ضمّت المجموعة الأولى «الشرخ» عشر قصص دارت حول قضايا الفرد المنتزعة مما حولنا. وعين القارىء لن تخطىء تمييز المرأة وعلاقتها بالرجل. فقد خصها بست قصص «الأرصفة المهجورة ـ الشرخ ـ بقايا رجل في قلب امرأة أجوف ـ عيناي النزقتان. . والزوايا الوعرة ـ المواجهة ـ خريف العمر». وصور معاناتها حينما يتحدان ويكونان أسرة في قصتين «كابوس ـ اللعبة». وهذا الخروج من حد الفردية

(١٨) محمد العجمي: الشرخ: للناشر شركة الربيعات للنشر والتوزيع ط ١ الكويت ١٩٨٢.

إلى المجموع انتقل به إلى تناول تمزق الانسان في معاناته اليومية فاختار عاملاً غريباً وقدّمه في «تمزق مزدوج» وغاص في أعماق النفس حينما يتنازعها الخير والشر: «حدث في موقف مماثل» وكانت الرؤية عنده فيها مثالية تطغى على كل التصرفات.

في «الارصفة المهجورة» نجد مشكلة المرأة الجسد هي المدار الذي تقدمه. فمنذ اللحظة الأولى نحس أن الحرمان الجسدي غطى الأعماق. وفي السطور الأولى لمسة فنية توجز وتحدد المحور «ظلام أعماقي يمتص نور الغرفة، سريري المخملي، بأغطيته الوثيرة الناعمة، تابوت بارد. . . الخ ص ٣٥». إن مكونات هذه العبارة تقدم لنا النفسي إزاء المادي. والصفات بنقائضها تعكس الداخل على الخارج. فالظلام غطى النور، والرفاهية الشكلية النابضة بالحياة تطل علينا تابوتاً بارداً متحجراً. أنه يلمس إذن مشكلة هذا الحرمان الجسدي للمرأة والذي هو مشكلة قائمة ومستمرة في مجتمع الشرق. ولذلك كانت المجموعة مهتمة بهذا الجانب. وكما تعاكست الأشياء في أول القصة، سنجد إن أمنياتها الجنسية تتوارى وراء المكونات المغروسة في المرأة الشرقية من خوف وخجل وتردد. إن لمسة دقيقة تشير إلى صحراء الحرمان، هذا التباعد الصحراوي بين الانوثة والرجولة «حتى شعري لم تمسه سوى أصابع أبي عندما كنت صغيرة أو أصابع أخي الصغير عندما يشاكسني».

إن خوفها وترددها يقابله ادعاء وجرأة عند الأخريات، أو اظهار التحجر وعدم المبالاة كما تتظاهر به ابنة خالتها غنيمة. وفي لحظة حاسمة تقرر أن تطفىء هذه الشهوة مع السائق، وهناك تجد ابنة الخالة المدعية بتفاهة هذه الأشياء والتي تظهر الصلابة قد سبقتها إلى أحضان السائق. إن الكل يحترق في أتون الجسد!

وإذا كانت النهاية هنا فيها صرامة الواقعية، فأن قصته الأخرى «خريف العمر (١٠٩)». تقدم حرماناً آخر حيث تختلط غريزة الأمومة بالغريزة الجنسية أو العاطفة المبطنة بها. ولكن الموقعين المختلفين يغيران زاوية الرؤية، ذلك أن خريف العمر كفيل بأن ينهي هذه عند نقطة التوازن العقلي لا الاندفاع العاطفي.

يقدم بطلة هذه القصة بخطاب مباشر يعبّر عما تشعر به، وهذه المباشرة فيها تبسيط للمعالجة رغم أنه يتناول مشكلة دقيقة اختلط فيها جانباً الأمومة بالحرمان الجسديَ فتنازعا في نفس واحدة. وكان المؤلف في غنى عن الكلمات الختامية، ولكننا نلمس نضجاً فنياً بدأ من خلال معالجته لهذه المشكلة.

ومشكلة الرجل عند المرأة تلح عليه فيطل علينا من موقع آخر في «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف». إن التهاوي

الداخلي لبطلة القصة يصل بها إلى التفتت النفسي. فنوال الزوجة أم الطفلين يطفو مرضها النفسي في لحظة لاحقة بعد زواجها عن طريق أهلها، وحاولت أن تقيم احتراماً لزوجها وحاولت أن تحبه وبدقةٍ نقول إنها سلمته عقلها وجسدها، لتبقى المنطقة الأخرى: القلب، ففيه بقية رجل آخر كان قد واعدها بالزواج ولكنه اختار أخرى، إن مشكلة الرجل الآخر تبدو عنده مزدوجة، تبرز من خلال المرأة مرة ومن خلال الرجل مرة أخرى. لقد تداخل هذان في هذه القصة. فالرجل هنا أبرز «المرأة الاجتماعية» وأنهى «المرأة الذاتية». لذلك نحت القلب وأبقت كل ما عداه. وهذا ملمس دقيق تقدمه هذه القصة.

في قصة أخرى نجد الرجل الزوج أمام الرجل الآخر في حياة المرأة والذي يتسلل إلى ذهنه حين تتولد بذرة الشك. فقصة «الشرخ» تدور حول هذا الموضوع فالزوج ينسى الدعوة الموجهة لهما ويفسر غياب زوجته خيانة مفترضة، متذكراً أنها سبق أن سلمت نفسها له قبل الزواج ومع تفسيره له بأنه حق مستمد من الحب إلا أنه يتساءل هل يمكن أن تعاود الكرة . هذا الموقف رغم أنه قائم على مفارقة ساذجة وتنتهي نهاية وعظية مباشرة إلا أن فيه لمسة رقيقة تذكرنا بشخصية عطيل. فقد كانت إحدى حجج اياغو القوية أنها خدعت والدها من قبل وهربت معه فيمكن إذن أن تكرر الفعلة، ولكن الموقف المأساوي لم يتكرر في «الشرخ». فالزوج في نهايتها يريد أن يضم زوجته ليغسل قذارة ضميره!!.

ولكن من المؤكد أن معالجته الفنية في قصة «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف» كان أدق وأبلغ من حيث التناول الفني وتطوير الحدث. فالزوج عندما يكتشف حب زوجته السابق. وأن بقاياه لا تزال في النفس. وهو سبب هذا الانهيار النفسي، يختار أن يهجرها.

إن أهم ما يميز هذه القصة أمران أحدهما الصدق الواقعي. فهو لم يقم بتزييفه فقدم ما يمكن أن يكون من منظور اجتماعي. فالرجل الآخر للمرأة الشرقية شبح لا يختفي ولا يقبل وان غطي بأستار. ورغم أن المؤلف لم يضع أمامنا المؤشرات التي تشير إلى محطات الانكسار واختار فقط اللحظة الأخيرة، دون أن يرينا التطورات أو الكيفية، مما جعل التعاطف أو التفهم للمرأة ناقصاً، إلا أن هذا لا يقلل مما قدم من اشارات منيرة كاشفة.

الجانب الثاني الذي يميز هذه القصة خاص بطبيعة البناء الفني المتناسب مع هذه التجربة. فلأن هذه القصة نفسية، نجده اتكأ على الحديث الداخلي، ومازج بين الاثنين بطريقة ذكية. فالزوج يطلع على تقرير الطبيب النفسي. ويبسط المؤلف أمامنا قصة الرجل الآخر من خلال الاجابات على أسئلة المحلل النفسي. وفي المقابل كان يرصد صدى هذا او ردود الفعل عند الزوج. لقد كانت اللقطات مركزة ودقيقة ومتوازنة. وهنا أجد مناسبة أسجل فيها أحد ملامح التناول الفني عند محمد العجمي. وأعني هنا اهتمامه المطرد بالاحاديث الداخلية. فأكثر شخصياته تقدم نفسها وتروي احداثها من الداخل. فنحن نرى هذه متلونة بها. ولا تشذ واحدة من القصص العشر. كلها اما أن تكون مروية من الداخل أو هو يمازج بين الاحداث الداخلية والخارجية أو تعتمد على الحوار. بل اننا أحياناً لا نجد حدثاً أو نقطة فنية إلا هذا الحوار الداخلي (قصة المواجهة مثلاً). وهذا الجانب يتعمق في قصة «حدث في موقف مماثل» فيقدم ثلاثة مستويات من المواقف التي تعتمد على هذا الحوار الداخلي. وقدم أيضاً تنوعاً في التكتيك، فهذا الموظف الذي أراد أن يتخذ موقفاً مثالياً باستقالته من وظيفته يستعيد الحادث القديم عندما كان طالباً ورفض أن يمثل في مدرسته في مسابقة شعرية. وعندما لم تفز المدرسة تقدم وأعلن بجرأة عن تحمله المسؤولية. وها هو الآن أمام موقف مشابه ولكن من موقع المسؤولية. فجاءت البثقة المثالية القديمة، لتحيا من جديد لأنه تسبب في موت طفلين سقط عليهما حائط المنزل القديم. وكان هو سبب تأخير استلامهم لمنزلهم لأنه استبدل ملفهم بملف صديق له.

لقد استطاع أن يقدم تكنيكاً وتحكماً في العرض بصورة جيدة من ثلاثة مواقف وتنوعها، ولكنه لم يستطع أن يوصلنا إلى مرحلة تحسم الاحساس بالمعاناة.

إن الملاحظة الأخيرة التي نسجلها على هذه المجموعة هي أن هذه التجارب كانت تنتهي دائماً «إما بالمصالحة مع رغبته المثالية في تحقيق العدالة الفنية كما حدث في: «موقف مماثل» - «عيناي النزقتان»، «المواجهة»، «كابوس»، «خريف العمر» - ولكنه قد يقدم الموقف المظلم المحطم للشخصية كما في: «الارصفة المهجورة»، «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف»، «تمزق مزدوج». ولكن في كلا الحالتي كنا نحس أن ثمة زاوية خفية تبحث عن موضوعها وأنه لم يستطع العثور عليها. ولعل المجموعة الثانية «تضاريس الوجه الآخر» ١٩٨٨[١٩] قدمت لنا شيئاً من هذا. إن أول انعطافة حفرتها التجربة هي خروجه من التجارب الذاتية والفردية إلى حدود العالم المتسع، جاعلاً الفرد في قصصه معبراً عما حوله من قضايا كبرى. وأخذت بذرة التنويع والتجريب التي جاءت مقدماتها في المجموعة السابقة تبدو أكثر وضوحاً، وقد بالغ في هذا

(١٩) محمد العجمي: تضاريس الوجه الآخر - ط ١ الكويت ١٩٨٨

حتى خرج من حد الشخصية المحدودة إلى مرحلة التجريد فأصبحت شخصياته ذات طابع شمولي. وهذه الشمولية تحولت من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الكبرى وهذه ضرورة تقود إلى الحصارين السياسي والاجتماعي العام. ودخل في عرض الهموم العامة مستنداً إلى الرمز والايحاء وخلق الاجواء الغريبة التي تساعد على تمثل القضايا العامة.

لقد ضمت هذه المجموعة اثنتي عشرة قصة، كلها تؤكد أن ثمة حصاراً يحيط بها. وهناك محاولات للخروج عنه. والشخصيات التي يقدمها لنا اما ان تكون واقعة تحت اسار هذا الحصار. أو متحدية له. فنحن نلاحظ القهر والاضطهاد والمحاصرة في «خارج الدائرة، ساري، الاغتراب، الضوء الأحمر، عساف يتجه شمالاً، راضي الرافض». وحول هذه كانت محاولات فك الطوق «شلاقة ما يزال يشعل الحطب، سيار والمدينة المجدورة، الولادة على حبل المشنقة، الجرح، وتنبت الجياد سنابل، ما تيسر من الصور الثلاث». وليست هذه سمات قاطعة. ففي قصص المحاصرة محاولة الخروج من الطوق كما أن قصص الثورة تقدم لنا من خلال اسار الطوق المحيط بالرقاب.

إن الجو البوليسي والعيون المراقبة تمثل إطاراً يحصر داخله هذه المجموعة القصصية التي تبدأ معنا قصتها الأولى «خارج الدائرة» بذلك الشك الذي تسرب إلى السلطة لوجود ظرف خال وصل إلى مسعد الشنار. وهذا استدعى بدوره إحكام الرقابة عليه. فالأمر مريب، وتكون حصيلة المراقبة هي:

١ - الصفير أثناء العمل عادة مستمرة.

٢ - يتكلم عن لقاءات تتم «وستتم» خارج العمل.

٣ - يهز رجله اليسرى بصورة مستمرة أيضاً.

٤ - يملك القدرة على الدعابة والمرح.

إن الحركات غير الارادية تدل على القلق الذي بدوره يدل على رغبة في الإقدام على عمل غير اعتيادي. وفي حالات الانتظار الطارئة يقوم بتصرفات مشبوهة. وتأتي النتيجة بعد ذلك موضحة أن هذا الشك قام على أساس واهٍ. فالراسل ترك المظروف خالياً لأنه نسي أن يضع الرسالة. وهذه النهاية مع أنها تذكرنا بنهاياته السابقة القائمة على المفارقة إلا أنها قدمت طريقة مختلفة ذات ايقاع سريع ولمسات تعتمد على الأسلوب الحديث.

ويعود إلى الطريقة نفسها وهو يقدم لنا آخر قصص هذه المجموعة، ولكن بإطار متخيل. فراضي الرافض بطل القصة الأخيرة يعيش في مدينة تصرف حصة الهواء والماء بالبطاقات، فيسعى بدوره للحصول على بطاقة جديدة ويستسلم لكل اجراءات التدقيق لتكون النتيجة في تقرير آخر شبيه بالتقرير الأول وسنلاحظ أن التقارير سمة في عدد من القصص.

ويقول هذا التقرير: «إن راضي يرى بوضوح ويملك القدرة على التمييز، وردود فعله سريعة. مثقف يقرأ ويكتب، يسمع بوضوح. لهذا يحرم من الماء والهواء .ويعتقل» الدلالة هنا واضحة.

في هذا العالم تولد الخوف فالانسحاق. ويجسد هذا الخوف من خلال معلومة تقول إن العالم الثالث أكثر استيراداً للحديد، ويبدأ التساؤل: ماذا تفعل هذه الدول بتلك الكمية الهائلة من الحديد. وهذا السؤال ينتقل عند البطل من الوعي إلى اللاوعي. فهو وحده الذي يمكن أن يتصور حالة الحصار الذي يعيش بها الفرد في هذه الدول. ولذلك فمن خلال حلم الرجل المتسائل تأتي لنا صور هذا الحديد في صورة زنزانة وسلاسل وسكاكين وقضبان وأدوات القمع والبنادق ومسامير الأحذية العسكرية. إن رابطاً مهماً يصل بين هذه القصة وأخرى. ولننظر إلى كلمة «مسامير الأحذية» التي يكررها ويتنزعها بوضوح لتكون محلاً لتجربة في قصة أخرى حيث نجد العامل ساري الذي يستدعيه المدير ليقدمه إلى «هابس» وهو عقيد في الجيش ويريد منه أن يصنعوا في مصنعهم حدوة لأحذية العساكر. وعندما يشاهد ساري القطعة الحديدية في الحذاء يستعيد مشاهد قديمة: والده وقد وضع جندي الحذاء الجلدي الثقيل فوق رقبة والده. واندفاع أخيه ووقوعه أيضاً تحت أقدام العساكر. إن استعادة هذه اللحظة تجعل هذا العامل - يهجم على العقيد محاولاً قتله ليكون مصيره السجن. وهكذا يكون السجن المادي أو المعنوي نهاية لهذه الشخصيات كلها. فليس عجباً أن يقابل هذا الفعل المادي في حالة العجز فعلاً متخيلاً. وهذا ما يصنعه العامل عبد الله في «الاغتراب». لقد استبد به العجز. ولم يبق إلا خياله ينشط ليجثم فوق صدر المدير. ويكيل اللكمات على وجهه تباعاً. والتخيل قد يكون مقدمة للفعل وقد يكون حلم يقظة ينسيه ويلهيه عن عمله.

في قصة «عساف يتجه شمالاً» تظهر الدعوة إلى فك الحصار. إن عساف هو الدعوة أو العين التي رأت النسور المحلقة في السماء فوقه لذلك نجد العجمي يخرج من التقارير المباشرة إلى القصيدة المحرضة: «إنني أرى من بعيد.. غيوماً كثيفة.. بطيئة.. وأرى برقاً.. يمر فوقكم سريعاً.. سريعاً ولكنه لا يضيء».

ويكرر مستشهداً:

«زمانك صعب وأصعب منه التحدي

لا فارس في المدينة يعرف معنى التصدي

لذلك كن شامخاً

كالحصان الذي لم تكن أسرجته القبيلة».

إن كسر الطوق والخروج من هذا الحصار يبدأ من محاولة

البحث عن الرجل ـ الفكرة أو الفكرة التي تتجلى في انسان ويرسمه في شخصية شلاقة. هذا الذي ما زال يشعل الحطب، يحاصر في المدينة ولكنه يتابع هربه إلى حدود المدينة ليهارس طقوسه هناك. يغني والنار مشتعلة. أنه يحمل معه قساوة الصحراء وصهيل الجياد، ويحبه الأطفال الذين يشتري لهم الحلوى والخبز وأقلام الرصاص. يردد الأغاني ويصادق الأطفال فقط. ولأن الفكرة تتشكل بتشكل الحالمين نجد أن الشكل الفني تنوع في متابعته هذه الرحلة من السرد والتقطيع والمتابعة، والشهادات والتقارير.

إن السلطة تحاول أن تخضع شلاقة، أن تخرجه من كوخه إلى قصور المدينة. ويحول إلى «الطب النفسي» وهناك تختلط الورود بأجهزة التصنت ولكن شلاقة ـ الحلم ـ يختفي ليشاهد ليلاً قابعاً تحت جدار المسجد، فهو لا يزال يشعل الحطب لينير الطريق وينشد الأشعار المهربة ليحرك النفوس الساكنة.

إن تجاور التسلط والتحدي يتبدى لنا من خلال عملية «الولادة على حبل المشنقة» و«تنبت الجياد السنابل». في الأخيرة يختار جواً أقرب إلى التاريخ، ففي مملكة عبقكاس ترتعب الزوجة من صهيل الجياد فكان لا بد من اسكاتها. وعندما تقاد الخيول الأصيلة الرافضة لمنع الصهيل إلى حتفها يأتي صوت رجل يتحدى: «يتحلق حولك قلة من الرجال يشاركونك الضعف وامتهان رفض الواقع وضيق اليد. وأيضاً في صدورهم العريضة التي تتسع لكل هواء العالم النقي. تمتد أيديكم متكاتفة وتقسمون على مواصلة رفض الواقع».

وتتدحرج الجياد الأصيلة في قعر المنحدر. ويصرخ هو ويسقط أثر صرخة، ولكن في مكانه تنبت عشبة برية، وفي المنحدر حيث مكان الخيول الأصيلة تنبت السنابل الطويلة. ترتفع بشموخ رافض للانحناء وتقاوم الريح. أنها دعوة حالمة تشير إلى الحصار بالولادة الجديدة، وإذا كان رد الفعل جاء في القصة السابقة صرخة طائرة انبتت عشبة برية فان في قصة «الولادة على حبل المشنقة» تقدم مستوى آخر أكثر حيوية وفيه دخول في دروب القصة الرمزية ذات المستوى الدال على معناه من خلال تكوينه الفني وتعدد اشاراته المعبرة. يلجأ الكاتب في هذه القصة إلى تقطع الأحداث ووضعها في ستة عشر مشهداً يتقاسمها طرفان: الفقراء والمتسكعون، والآخر للسلطة ورجال النظام فيها. وفي هذا التقطيع يستعمل سرد الأحداث المباشر بجانب الوصف والتعليق والحوار والتقرير والتقريرات والخبر العابر والبلاغات. كل هذه يوظفها ليقدم لنا حركة الولادة والخروج من حصار الدائرة.

إن المقاطع الثلاثة الأولى تسبق الحدث وتحتوي على المؤشرات التي تنبىء بما سيأتي فيضع أمامنا الحد الأول ولنسمه النفي وولادة التحدي. وهذا يأتي دالاً على ما يلي:

● مدن الضياع والصخب تنفي الفقراء والمتسكعين إلى الأزقة والأرصفة.

● وهذه بدورها تحتضنهم فيتولد الصوت الجماعي وأشعار الغربة لتضيء في الأعماق ومضة برق.

● الرجال يعجنون لب الاخشاب وسعف النخيل ليصنعوا الصواري وتغزل النسوة الصوف خيوطاً.

إن النفي والتحدي يلتقيان حينما برز أول قتيل: هارون.

إن القتل فاصل بين معرفتين، الأصبع المفقود علامة عرفه بها المضطهدون وجهلة رجال النظام. وتبدأ الحركة عند الجهتين؛ يتعاهد الفقراء والمتشردون على الانتقام لزميلهم ويقابل هذا العهد عهد آخر لرجال النظام الذين سيقبضون على أكبر عدد من المتشردين والصعاليك. وتحاول من جهة أخرى أن تقوم بالاغراء من خلال الخبز المجاني ولكن الآخرين يكتشفون الخدعة.

السلطة تختار عشوائياً ضحيتها، وتكون هذه الضحية (هاروناً) آخر وعندما يتدلى من المشنقة كانت الثورة قد نضجت، فقد استطاع منفيو مدن الضياع أن يصنع رجالهم الصواري الخشبية وغزلت النسوة الصوف خيوطاً، ويعلق الرجال الضخام الناعمو البشرة، بينما وقف حولهم أولئك المتشردون مع هراواتهم وهم يرددون: هارون

هارون

هارون

من المؤكد أن هاروناً ليس شخصاً بل معنى، إنه الثورة وضحاياها، لذلك تحول اسمه إلى رمز لكل ضحية، وهو أيضاً الشعار الذي سيرفعه المنفيون وهم يعودون من الارصفة إلى قلب المدينة، إلى السلطة.

إذن هو حلم فك الحصار وتجاوزه.

ويرافق هذا تلك اللقطات التي قدمها في قصته «ما تيسر من الصور الثلاث القصار» فهو يضع فكرة فك الحصار أمامنا، ويواصل استعمال تكنيك التقطيع ولكن في شكل آخر، فنحن أمام ثلاث صور أولاها تقدم صورة الخوف وهو يتصاعد معها في مشاهد ثمانية بعضها يتلو البعض الآخر بتصاعد متداخل، وكما كان في القصة السابقة طرفان واضحان ففي هذه القصة يظهر الجار الذي يهدد ويستمر في تهديده، ولم ينفع الصديق وكذلك الأخ وأبناء العمومة، كلهم علم بتصرفات الجار ومضايقته لاخيهم الصغير ولكنهم اعتبروا الأمر لا يهمهم. وتصل الصفعة إلى الأخ الأكبر، ثم يترك المؤلف الفراغ المبهم في الفقرات أو المرحلة ٦ ـ ٧ ـ ٨.

ولكن تصاعد الخوف ينتهي بولادة فجر جديد. إن الصورة الثانية تأتي معكوسة يكون فيها العد تنازلياً، يبدأ من

٣ إلى الصفر، وفي (٣) يتناسل اثنان متعاكسان أولهما أطفال الحجارة وثانيهما الخوف عند غيرهم.

أما الصورة التنازلية (الثانية) فهي موجزة في جمل مركزة هي:

ينبح كلب.. يلقمونه حجراً.

ينبح كلب.. يلقمونه فجراً.

تنبح الكلاب.. وتظل القافلة تسير.

ويصل العد إلى (الأولى) وهي مرحلة تحطيم القصور المرمرية لتكون لهم حجارة. وتأتي مرحلة الصفر ومعها تساقط الأصنام وبزوغ فجر شمس جديدة.

وتبقى بعد ذلك صورة أخرى مثبتة بين المرحلتين، أنها صورة الفراغ، وهي لوحة فيها الطيور وهي تلتقط الحب من كف سمينة، وهي حبوب مسمومة ورديئة.

هل هذا خط ومسار الحجارة والتحدي، يقابله خط التنازل السياسي؟ أنها قصة سياسية اختارت هذا الشكل الذي يوحي بالتجريد ولكنه ليس مبهماً والمعنى بارز على السطح، ففي أمتنا العربية يتساقط صغيرها تحت سنابك الجار الجائر ويسكت الكبير فيصله الهوان ويتهاوى فلم يبق إلا ثورة الحجارة حيث البدء من نقطة الصفر، ولكن ثمة أيدٍ ممدودة بحب مسموم لعلها تلك الحلول المسمومة التي تجرد كل شيء من معناه الحقيقي. نحن إذن نعيش مدناً (مجدورة) تماماً مثل تلك المدينة التي داخلها سيار في القصة التي تحمل اسم «سيار والمدينة المجدورة»، حيث يقدم لنا قصة موحية من خلال جو اسطوري، بل أنها اشبه ما تكون بقصة تلك المدن الأسطورية وناسها فيهم ذلك العيب الخلقي - نقص الاصابع - الدال على التخلخل المعنوي، ونجد فيها أيضاً تلك الدعوة أو الاشارة إلى الثورة الكامنة.

إن محمد العجمي في مجموعته هذه كان يضرب في اتجاهين أولهما محاولة التعبير عن المعنى السياسي أو يحمل الهموم السياسية معه وهو يقدم على الكتابة الجديدة. ولكنه يجد أن الجانب السياسي العربي عام ولذلك كان لا بد أن تكون هناك مسحة تجريدية خروجاً من الجانب البيئي المباشر.

وهو من جهة ثانية كان يشغله البحث عن طريق أو أسلوب فني محدد يقترب من الحداثة ويكون قادراً على حمل هذه الدعوة التي تجول في نفسه، لذلك كانت التجريبية واضحة. فجاء الشكل القصصي خارجاً عن إطار التقليدية، وهذه تكون محمودة ولكن على الكاتب أن يعرف طريقه بوضوح، فطغيان الفكرة الواحدة وشغل القلم بالتجريب مفيد ولكن يجب أن لا يفقدنا لمسة الاتصال بالنموذج الانساني اليومي الذي من أجله كانت كل هذه الدعوات.

إن الوجه الواقعي أساسي ليس للابهام ولكن لخلق الاحساس بالمعنى الذي يقدمه الانسان في خطوط حياته اليومية.

أمر أخير، كانت اللغة عند العجمي مركزة يحسن الانتقال من مرحلة لأخرى بأخصر الكلمات، ولذلك تخلى عن الوصف والتحليل إلى مرحلة اختيار الزوايا والانتقال من واحدة إلى أخرى، ولا شك أن التجربة التي تجرد وتعمم تكون لغتها صادرة عنها، وهكذا كانت لغة المؤلف في هذه المجموعة. واتمنى فقط أن يحافظ على صفائه وأن يسير مرة أخرى إلى الجمع بين الشمول والوضوح مع الالتصاق بالانسان اليومي وليس النموذج الجاهز الذي نستغله للتعبير عن فكره فقط.

وليد الرجيب

في النصف الثاني من السبعينات برز وليد الرجيب. وكانت محاولاته الأولى دالة على أنه كاتب سيتعلق بخيط الفن القصص ولن يعتبره محطة عابرة أو نشاطاً مكملاً، ولهذه كانت إطلالاته منتظمة وتجربته الفنية متصاعدة، مشيرة إلى أن ثمة جانباً معيناً، أو زاوية في المجتمع خاصة يريد أن يقتحمها ومنطقة في الشكل الفني يريد أن يجربها دون أن يرفع رجله عن الإحساس التاريخي للفن القصصي وبهذا تأكد المنحى الذي يريد هذا الكاتب أن يختطه.

في مجموعته الأولى[٢٠] قدم ثلاث عشرة قصة قصيرة «والاخيرتان قصة واحدة من خلال مشهدين. وهذه المجموعة يحدها تاريخان اقدمها ١٩٧٦» نجوم أقل.. نجوم أكثر + الحذر «وأحداثها» «تعلق نقطة تسقط.. طق» ويمكن أن تؤرخ مع صدور المجموعة سنة ١٩٨٣.

سنقول إن هذا جيل ثالث من أجيال القصة القصيرة قد بدأ يشق طريقه، ويمثل وليد الرجيب طليعة لهذا الجيل. وأهم ما بدأ يقدمه هو محاولة تكوين جو «غريب» يتجاوز السائد. ولعل عنوان هذه المجموعة دال على هذا، ولا يمثل تجاوزاً لأن الغرابة أصبحت أصلاً من أصول التجربة الفنية. ولنقل إنها محاولة إدهاش أو خلق صدمة للمتلقي، وخرق المألوف، يفسر بوضوح اتجاه الرجيب إلى وضع عنوان لمجموعته آتياً من المحاكاة الصوتية، وهي محاكاة تحمل معنى، فالعنوان هو: «تعلق نقطة تسقط.. طق» والتفسير ممكن على مستوى القصة نفسها أو المجموعة ولكن المؤكد إن هذه المجموعة مع ذلك لم تتجاوز حد الواقعية بحدودها

---

(٢٠) وليد الرجيب: تعلق نقطة. تسقط.. طق - دار الفارابي ط ١ الأولى - بيروت ١٩٨٣.

وأنماطها ونماذجها. وإن التوسع يظل في مفهوم الواقعية الحديثة.

المنظور الفني عند الرجيب تحدد في مسارات تبتدىء من الأرضية الواقعية وصولاً إلى النموذج أو النمذجة وهي صفة واقعية أساسية إضافة إلى الاعتماد الفنى على التضاد أو المفارقة الكاشفة والتي تستطيع المرآة الواقعية أن تعكسها من خلال موقف محدد مع المحافظة على التيار الفنى الواقعي المعني بالتفصيلات الدقيقة، ولكن من خلال اللمحة الخاطفة المعبرة وهذا المرتكز حقق به الرجيب نجاحاً في عمله ولكن قد يكون التجريب شغله عن استكمال الصفة الفنية في بعض المواقع فجاءت قصصه تشي بهذا النقص وخاصة اختياره للموضوع الذي يريد أن يطرحه.

ثمة زاوية معينة في المجتمع استطاعت أن تثير في نفسه حالة التجاوب معها ـ ولذلك دارت قصصه معها أو لأجلها. فنصف المجموعة تعاملت مع الواقع الآخر في الكويت. وهو آخر من جهتين. من داخله حيث يكون التمايز، أو من علاقات المجاورة، فهذا المجتمع يحوي في داخله، أراد أم لم يرد، عالمين ثانيهما هو المقيم الوافد.

ويزداد التمايز تبعاً للانحدار الوظيفي. ولعل فكرة قاع المدينة هي الغالبة فنماذجه هنا مستمدة من الوافد المطحون. والاقتراب من هذه الفئات التي فرضت نفسها عليه، ليس فقط في النسبة العددية ولكن حتى في النص الذي جاء عنواناً للمجموعة. وهو لا شك نص محوري عالج هذا الجانب وركز عليه. وهذا يشدنا بدوره إلى سيطرة نموذجه المفضل عليه حينما يسعى الكاتب إلى التقاط نمطه المختار وخلق موضوعه الملائم ليطرحه علينا. فالوافد المطحون يبرز في المقدمة وتأتي نصف قصص المجموعة لتعبر عنه. وبالتحديد هي «الفرصة اولى... أخيرة ـ الانسان لا يسمن، الضريبة ـ من أفرغ قاع الجسد ـ تعلق نقطة تسقط.. طق» وهناك قصة أخرى بعد هذه المجموعة هي «الخبز ينبت الحجر».

إذن نصف مجموعته تناولت هذا «الآخر» الذي يعيش في مجتمع يفترض فيه أنه مجتمع رفاهية وأنه يقدم الفرص المتاحة، ولكن مع الفرص الناجحة هناك أيضاً الضياع.

ولان الانسان محدود ومحاصر ـ بالأمس واليوم والغد، فإنه يتابع الانسان المسحوق في ثلاثة أيام. وفي هذه الثلاثة تكون الفرصة الضائعة. فهذا عامل تنظيف ومسح ردهات إحدى دور السينما ولكنه محروم من المشاهدة. وهي ليست مشاهدة تسلية ولكنها مشاهدة حاجة وحرمان. فأذنه لا تسمع إلا حديث الجنس وصورة المرأة العارية والاحتضان يرن في أذنه يلتقطه من أفواه الخارجين من السينما. إن الأيام الثلاثة شهدت تدني الحلم في الحصول على امرأة وما أن يرى صورتها عارية في السينما حتى تكون خيالاته في السرير مبنية على أصل. ولكنه حين يدخل السينما مضحياً بجزء من ميزانيته تكون النتيجة أن الجسم المرهق لم يقاوم الخدر الذي بعثه هواء التكييف في جسده فاستسلم للرقاد. وأيقظه العامل وكان السؤال: هل ظهرت المرأة العارية.

إن هذه القصة تقدم ثلاثة أمور: النموذج المطحون،، ايقاع الزمن، الرغبة الخائبة، ولكن احساسنا إن هذا الجو مصنوع ومفتعل قد يقضي على تلك الركائز الجيدة.

ومن منظف السينما ينتقل إلى بائع جرائد كما في «والانسان لا يسمن». والعنوان عبارة دالة فالانسان وحده الذي لا يسمن ونستطيع أن نكمل قائلين ولا يغني من جوع. هذه هي الاشارة الأولى. أما الثانية فأن الانسان وحده الذي يتضاءل إزاء الأشياء. فكل شيء يتصاعد الا هو. فنحن أمام معادلة بسيطة: إن بضاعة السوق يتصاعد ثمنها وأجر الانسان يبقى كما هو ومن ثم فهو يتناقص..

إن الوعد ليس ذا بعد أخلاقي يستحق تنفيذه، ولكنه وعدها بقضية أخرى داخلية. فهو وعد لامرأة، وهو رجل كبير، ويلاحقه سوط نفسي هو أن المرأة التي لا تلبي طلباتها» تستطيع أن تلبي طلباتها بنفسها. إن نقطة الضعف هذه تتضخم في داخله وسيزداد إحساسه بالعجز» لكن الأمر ليس سهلاً بالنسبة إليك.. واضح من السهل الآن أن تلبي زوجتك طلباتها بنفسها ص ٣٣.

ولم يكتف المؤلف بجعل الجهد العضلي هو الثمن الذي يتناقص إزاء البضاعة ولكنه أدخل عنصراً آخر عندما يضطر إلى بيع دمه إلى بنك الدم ولكن السن يسقطه ويخسر كل ما كسب. لقد أراد الكاتب أن يكشف لنا الايقاعين، ولكنه في طريقته الساذجة في عرض هذا الموضوع والمبالغة التي لم يكن محتاجاً لها قد أخل بالاثر الذي أراد الوصول إليه رغم أنه حشد وسائل فنية دقيقة وموحية خاصة اعتماده على أنوار الاشارة الحمراء والخضراء.

إن (الضريبة) قصة أخرى تتابع ما إذا كان الحرمان الجسدي مشكلة عند الأول، والقهر الاقتصادي يحاصر الثاني، فإن الثالث يحاصر في حقه الجنسي المشروع. فجشع المؤجرين وسكن الزوج في شقة مشتركة جعل الجنس الشرعي محرماً، لقد تعذر لوجود الفتاة المراهقة والأولاد.

وعندما يلجأ إلى المناطق الخلوية تطارده الشرطة. فما كان من الزوج وهو ممرض إلا أن يستخدم المخدر حيث يخدر أطفاله كي يظفر بحقه الزوجي وكانت النتيجة هي «الآن هناك رجلان عزبان في الغرفة المجاورة وأنت تحترقين حرماناً،

والاولاد اعتادوا على المخدر. . والايجار يتراكم. . ومحمود مسجون بتهمة سرقة المخدر من صيدلية المستشفى ص ٥٨». إن النتيجة كانت واحدة، فبائع الجرائد والممرض كلاهما يقفان على مشارف طريق واحد والسقوط طريق مفتوح أمام زوجتيهما. المقدمة والنتيجة واحدة. فالانسان المطحون يقابله تصاعد البضاعة في الأولى والايجار في الثانية. وكلاهما يعاني جنسياً من هذا الحصار المادي.

وتشده هذه الزاوية فيتابعها حين يرافق أحد نماذجها منذ بداية قدومه وصولاً إلى نهاية المصير الذي سيؤول إليه. وهذا ما تقدمه القصة ذات المقطعين: تعلق. نقطة تسقط. . طق. . وهذا التعبير الصوتي صادر عن نقطة «ماء تعلق ثم تسقط فنسمع صوتها «طق». هي نقطة وهم وأفراد يتعلقون بها وسقوطها المتوقع متصل أو معبر عن سقوطهم.

هذه القصة تقدم بداية التعلق ونهايته. أنها تصور رحلة تسلل إلى الكويت حيث توجد فرصة عظيمة للاثراء. لقد قدم غسان كنفاني جزءاً من هذه الرحلة في «رجال تحت الشمس» ولكن الرجيب اختار أن يتابعها إلى منتهاها. فالمأساوية عنده لم تتوقف عند عدم دخول بوابة الثراء أو النجاة، ولكنها توصلنا إلى مرحلة الخيبة وفقدان الأمل وتكشف سراب الاماني، إن الحلم يحكم هذه المرحلة في قسميها الأول، وهذا هو الذي يقدم نقطة الحلم حيث التعلق ثم السقوط، الخط الأساسي يبدأ مع وصول هؤلاء المتسللين إلى مشارف الكويت والنزول إلى الماء ومتابعة دورية خفر السواحل. ويقبض على المجموعة وينجو مصطفى وحده ومعه نقوده القليلة. وهذا الخط الرئيسي ليس هو الاساس ولكن هناك ما هو أهم. فإن تشكيل هذه اللقطة الموحي هو المتميز بنماذجها مع القدرة على حشد كل ايحاء ممكن.

عندما نقترب من الشخصية المحورية، مصطفى، نجده قد خلف وراءه ابنته ويخشى أن يعود كما رحل. والحقيقة أنه سيؤول إلى ما هو أسوأ. فقط أنفق شطراً من ماله ليصل إلى الكويت وسينفق الثاني دون أن يحقق شيئاً. ومؤشرات هذه الخشية واضحة. فهو يقدمه لنا بسطور تحمل ملمحين أولهما الحلم وثانيهما الخيبة. ويند هذا من خلال عبارة موجزة.

مصطفى ينفث دخان السيجارة التي ناولها اياه حسين مرة أخرى وهو ينظر إلى خيط من الغيم وهو يشق القمر إلى نصفين». إن الصورة هنا مكونة من ثلاثة عناصر: احتراق داخلي، غيوم وقمر يشق إلى نصفين، وهذه الصورة المستمدة من مكونات اللغة الرومانسية الموحية. ويمكن تحليل القصة على أساسها. فإذا تأملنا الحلم المتصل بالقمر وربطناه بذلك الرسم أو الصورة التي رسمها زميله لفرصة الثراء حيث يدعوه أيضاً بلغة موحية من طرف آخر: «ركز نظرك على النور المنبعث من الشاطىء. مصطفى يركز نظره على النور الذي يتحرك تبعاً لحركته في الماء. . مع الموج الذي يعترضه ٩٠و ٩١» ولكننا نلمس عنصراً آخر هو هذه الغيوم التي لم تكن وصفاً ولكنها معنى سيرافقنا في القسمين. فالنقطة التي تقع هي جزء من هذا الغيم، والماء المالح الذي يحرق العينين هو شيء من هذا الماء. ولكن ثمة أمر يلفت النظر. يقول بعد هذا بصفحة واحدة صفحة (٨٦): «مصطفى يرقب النجوم الداكنة التي تسير عكسهم». فمكونات الصورة قد أكتملت بالنجوم الداكنة ثم يضع البذرة المنبئة فهي تسير «العكس» والمخالفة هنا هي الاشارة إلى ما سيأتي. لقد كانت رؤى «مصطفى» تحدس ويتلاشى حدسه أمام تفاؤل حسين. ولكن هذه الرؤى تتحقق. وكما أن الايحاء جعلنا نشاهد الغيم الذي يشق القمر، فإنه يعطينا في النهاية صورة أخرى: «يكتشف أنه يختفي خلف برميل قمامة. . يقفز داخله. . يجلس ويدفن نفسه بالقمامة. . ص ٧٢ «إنها نتيجة، والمقابلة الفنية بين البداية والنهاية واضحة، فالحلم المتسامي تساقط في القمامة فتحققت نذر الغيم الذي شق القمر. وهذا الغيم هو الأصل الذي تأتي منه نقطة الماء التي توحي بالسقطة.

القسم الثاني أو تكملة القصة في «تسقط. . طق» لقد فصل شطري العنوان، وهو يكتمل في النصف الثاني. الأول قال: تعلق نقطه والثاني تسقط طق. فعبارة العنوان قد اكتملت. فالنقطة تعلقت، كما تعلق هو ببرميل القمامة. وقد بقي سقوطها.

لقد نفذ من حصار الحدود ودخل إلى المدينة الحلم. ويبدأ البحث عن الاقامة فهي مفتاح العمل فالثراء أما البديل المعاكس فهو «لا أقامة. . تعني إن عليك أن تعمل أقسى الأعمال: بناء. حفار مجاري. عتال ص (٩٤)». ولكن ثمة متابعة أخرى تقول ماذا لو أتيحت الفرصة لأن تكتمل حلقة العمل ويلج القادم إلى هذه الجنة. إن قصة «الخبز ينبت في الحجر» تقدم لنا هذا الجانب وتتابعه، وتوضح لنا أن الانحدار هو طريق وحيد. وكما كانت هناك مؤشرات سقوط خلفية في القضيتين «ضريبة» و«الانسان لا يسمن» فان هذه القصة يوضح خط سير هذا السقوط. ففي ختامها تقف البطلة بعد أن حرمت من العمل لتقول:

- «لم لا؟

ثم قذفت بنفسك إلى داخل السيارة فأحسست أنك تهوين من مكان عال. .»

وهذا السقوط مبني أو آت من تلك الخيوط العنكبوتية التي تعلق بها القادمون إلى الجنة الموعودة. ومنهم مصطفى بطل قصة «نقطة تعلق». وهذه الممرضة. فليس كل داخل سيجد الجنة ولكنه سيواجه خشونة الواقع. وهذه القصة،

أي قصة «الخبر ينبت الحجر» تطرح أيضاً ذلك الانشطار داخل المجتمع. وكان سقوطها لانها لم تميز بين المستويات الثلاثة: العمومي والخصوصي والديلوكس. إن هذه المستويات يجب أن ينتبه إليها القادم فهي معلومات أو تعليمات غير مكتوبة ولكنها أساسية.

النمذجة أساس من أسس الواقعية يدور فلكها حوله؛ ذلك لأن النموذج البشري المختار ييسر التناول الدقيق، ولهذا نجد إن الرجيب يهتم بتحديد الانماط البشرية التي يختارها ويهتم بإعطائها سمات تميزها واصلاً إلى النفس البشرية المفرغة التي أصبحت جزءاً من آلة صماء.

يقدم لنا هذا النموذج الانسان الذي وقع تحت اسار القناع الذي يجب أن يرتديه. ولهذا يضع أمامنا ذلك الجانب الظاهر الجاف الحاد حتى لو كانت العلاقات من حوله تحاول أن تكون رفيقة. نلمس هذا في قصة «نجوم أقل ونجوم أكثر» حيث يقدم النجوم العسكرية التي تحط على الكتف فتحدد الرتبة والمنزلة، وهذه الرتب العكسرية الخشنة تأتي أوامرها حادة في مقابل انسيابية الحياة العاطفية. فالنجوم الأقل أي الضابط الصغير حين يقوم باجراءات الزواج لا بد من أخذ الموافقة العسكرية ليتخذ الحب مشروعيته. وتدور المشاهد الثلاثة أولها بين الضابطين «النجوم الاقل والاكثر» حين يقدم الطلب والثاني في منزل الخطيبة والأمل بالموافقة والثالث عودة إلى لقاء الضابطين. ويكون رفض الطلب لأن والد الفتاة كان ضد الحكومة. إن أحسن مدخل لجو هذه القصة يقدمه لنا المشهد الجامع بين الضابط الصغير وخطيبته وفيه أغرب سؤال يوجهه محب إلى محبوبته. يقول: «نجوم أقل: ـ هل تحبين الحكومة؟.

خفضت رأسها قبل أن تقول: لا أكرهها.

نجوم أقل برجاء ملح، : هل تحبينها؟.

هي: ما دمت لا اكرهها.. إذن أنا أحبها. ص ٢٤.

إن عدم الكره لا يعني بالضرورة الحب. فثمة منطقة حيادية في الموضوع. ولكن النية العسكرية التي تنزع نحو حدية العلاقات لا تقبل هذا المنطق. فالنجوم الاكثر كانت تتساءل في المشهد الأول عن خصوصية الخطيبة ميولها الثقافية وصديقاتها وأقاربها. وليس مستغرباً الرفض إذن، لأن التبرير جاهز فسلامة الوطن والحفاظ عليه فوق رغباتنا.

إن الموقف بسيط والشخصيات عظيمة لا تقدم إلا وجهاً واحداً ولكن المؤلف استطاع أن يتعامل معها بحذر. ورغم أن القصة لا تثير جديداً إلا أن تصوير العلاقات بدقة يتيح لنا فرصة تفهم هذه الشخصيات، فالنجوم الأقل سلبية محكومة بكلمة (نعم يا سيدي) والتي لم يتخل عنها إلا في لحظة واحدة نبه عليها المؤلف حين يقول لخطيبته (نعم (بدون سيدي.) وإذا كان المؤلف قد وضع خطي الخيار على لسان النجوم الأكثر: «عليك أن تختار بين البزة العسكرية وبينها»، فإن هذا النمط اختياره محدد فهو لا يزال عند حدود التحية العسكرية و«نعم يا سيدي»!.

إذن الموقف هو هو، والاستلاب تام. ولأن ايقاع الخطوة العسكرية نمطي فان ايقاع القصة اتخذ الطابع نفسه. فالمشاهد ثلاثة والشخصيات ثلاثة، والحوار جاد جاف خال من العاطفة حتى في أشد المواقف احتياجاً له. مثل موقف جلوس الخطيب مع خطيبته.

وفي قصة أخرى يمد الرجيب قلمه ليتناول النفس الانسانية ويكشف ذلك النسيج الانساني الذي تهتك من الداخل فأصبح برنامجاً مفرغاً من الحس. أو لنقل أنه ذلك النموذج البشري المنسحق تماماً والذي يذكرنا بموظف تشيخوف. ففي قصة «برغي» تحول قناع المدرس إلى وجه دائم جامد لا يعرف من الحياة إلا وجهاً واحداً. والزوجة الثائرة على هذه الحياة مهددة بالهجران.

تواجهه بحقيقة من أنه أصبح كالآلة همه أن يصحح الأخطاء اللغوية بل وصل الأمر به أن يعرب الجمل وهو نائم. لقد تحقق فيه نموذج شارلي شابلن: «هل تذكر فلم شارلي شابلن الذي كان فيه يعمل على آلة وبعد سنوات ظلت يداه تتحركان بشكل عصبي بسبب اعتياده العمل على تلك الآلة؟ وأنت شارلي شابلن ص ٨١.. الأدهى من هذا أنه يعرب الجمل أثناء العملية الجنسية ليطيلها. لقد فقد نفسه تماماً. وتهجره زوجته تاركة له رسالة تخبره بهذا. وتأتي لحظة الاستثارة القصصية في تلك اللحظة التي راح يضع خطوطه الحمراء تحت سطورها. ورد الفعل هذا جاء مبنياً على المقدمات الأولى التي وضعها. فثمة تضاد بين الزوجين. وقد استطاع أن يطوع هذين النموذجين ليقدم لنا هذا التضاد. إن هذا الزوج المدرس تدنت الحيوية فيه لصالح الآلية. أما الزوجة فهي في المقابل حياة نابضة. وإذا كانت الروتينية الآلية طبعته بميسمها فإن التمرد على هذا تمثل في الزوجة. لذلك كانت المواجهة. إن الحيوية لا تخضع لنظام «البرغي» الذي يكون ضمن الترس الكبير.

وعلى مستوى التناول سنجد أن إيجابية الحياة قد وضحت من خلال اسلوبه الفني. فقد جعل الأحداث من جهة الزوجة فنحن لم نسمع الزوج. وحركته الأخيرة المؤكدة لنمطية فعله هي الوحيدة في القصة كلها. لقد جاء السرد من جهة الزوجة التي كانت تتحدث وتستعرض. فنحن نسمع صوتها ولكن ثمة أمراً آخر لافتاً للنظر. إن هذا «البرغي» ليس وحيداً. فنحن إذا قلنا إن الزوجة مضادة لا تعني أنها متحررة فهي أيضاً «براغي» من نوع آخر. كانت تتحدث وهي

تمارس طقوساً يومية، يدها تتحرك آلياً ولسانها ينطق، كما أن الهموم التي كانت تطرحها لا تمثل صعوداً في المشكلة ولكنها تقدم لنا هموم عالم آخر مستهلك أو واقع تحت سنابك الاستهلاك وخضوعه بعد ذلك.

إن فكرة التضاد أو الأقطاب المتناقضة على مستوى السلوك والاحساس النفسي أو بين الأنماط البشرية المختلفة تمثل هماً متصلاً يعري نواقص المجتمع. ولهذا نجد الرجيب يقدمه على مستوى التزامن في الحدث حيث الخيانة المزدوجة (ما زال الجهاز يدور). ومثل هذا حينما يختار لحظة واحدة يقدم فيها المواقف المختلفة كما في «الشمس والاسلفت». وهي لحظة تكتشف عدداً من الشخصيات في موقف يومي عند ازدحام الطرق، فيظهر براعة التنقل بين الشخصيات داخل هذه السيارات وكل واحدة تمثل وجهاً من وجوه الحياة.

إن التحطيم النفسي وضياع الفرد لا ينسيه التوقف عند موضوع انشطار المجتمع إلى اثنين أو أكثر، وإذا كان الضابط والمدرس قد اختفى الانسان فيهما وبقي النمط فإن انقسام المجتمع إلى طبقات يحمل خطورة ويفقد معنى العدل. وهو يقدمها أو يطل عليها من بوابة الطفولة كما في (تواصل) لأن الطفولة قادرة على اسقاط هذه الحواجز ويعزف فيها على الألفة الانسانية مع الحيوانات.

وتكون هذه القضية واضحة لديه في أولى قصصه (الحذر) حيث يضع مصطلح (الأصيل) و(البيسري) في مواجهة، كاشفاً ان تحتها قناعاً طبقياً يعتمد على القوة الاقتصادية التي حولت (البيسري) إلى (أصيل). فهو يضعه في إطاره الواسع من خلال مشاهد تصب كلها عند منطقة واحدة هي إن التمايز الطبقي أساسه الاقتصادي القائم على الاستغلال..

وهكذا يحاول الرجيب أن يقدم ما يرى أنه جديد في العرض القصصي ولكنه لا يخرج عن ما يحيط به من قضايا حقيقية. واختار شخصيات حاول أن تكون معبرة، وكان يخوض تجربة تحتاج إلى إدراك عميق بجانب الوعي وانني أرى أنه يملك الوعي ولكن الادراك العميق يتطلب دراية يحتاج المؤلف إلى جهد للوصول إليها. وأستطيع أن أقول إنه لمس بعض الدقائق وقدم اللقطات الذكية وخاصة في قصة «برغي» التي أرى أنها أقرب إلى الهدف الذي يريده وكانت أكثر اقتراباً من الحياة بينما كانت الاحداث المصنوعة غالبة على القصص الأخرى.

****

كان وليد الرجيب هو آخر الأسماء التي تحدثنا عنها. اخترته ممثلاً لجيله اللاحق لأنه كان الأسبق، وليكون شاهداً على أقرانه الذين يحاولون أن يضيفوا جديداً إلى القصة في الكويت. وبعضهم يستحق وقفات مطولة لعلها تكون قريبة. وأخص هنا طالب الرفاعي الذي بدأت تجربته الفنية تأخذ مدى متميزاً وأصبح قادراً على صنع الجديد الذي كان يحاوله في بعض قصصه التي نشرها. وأشير أيضاً إلى جاسم عطا الذي تميز بصوته المتفرد في مجموعته «هلوسات شرقية».

وهناك أسماء أخرى بدأت تبرز مع أوائل الثمانينات نعتقد أنها تحمل جديداً ننتظر قليلاً حتى تتضح الصورة أمامنا.

*****

****

***

تطور البناء الفني في القصة القصيرة
في
دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي

جدل المكتوب والشفهي

بقلم: الدكتور سعيد السريحي

تتفق جهود الباحثين الذين أرخو للأدب في هذه المنطقة من عالمنا العربي حول القول بحداثة نشأة فن القصة، وتتفق كذلك حول تشابه الظروف التي ساهمت في هذه النشأة وأثرت فيها، كما تتفق أخيراً على جملة من السمات والخصائص العامة التي اتصف بها هذا الفن إبان مرحلة النشأة والتبلور قبل أن يأخذ شكله الذي انتهى إليه.

فالدكتور الشامخ يذهب إلى أن المحاولة الأولى في ميدان الفن القصصي في المملكة العربية السعودية لم تأت إلا في عام ١٣٤٩هـ (١٩٣٠ م) وذلك حينما أصدر عبد القدوس الأنصاري روايته القصيرة «التوأمان»[1]، ويوافقه فيما ذهب إليه الدكتور منصور الحازمي الذي يرى أن «التوأمان» تشكل بداية متواضعة للقصة الطويلة في الأدب السعودي الحديث، وأن تجارب الأدباء السعوديين في القصة القصيرة بين الحربين لا ترتفع كثيراً عن هذه التجربة المتواضعة[2].

ويرى الأستاذ هشام سعيد خليل أن مرحلة النشأة الأولى للقصة البحرينية قد رافق قيام الحرب العالمية الثانية[3]، بينما يؤكد الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل أن أول قصة كويتية هي قصة «بين السماء والماء» للأستاذ خالد خلف وقد نشرتها مجلة «البعثة» الصادرة في شهر مارس سنة ١٩٤٧ م[4].

أما في الامارات العربية فإن الدكتور المطوع يذهب إلى أن بدايات ظهور القصة القصيرة في الامارات إنما تعود إلى بداية السبعينات ومع المرحلة الأولى لإنشاء الدولة الإتحادية[5].

ولعل نشأة فن القصة في قطر وعمان لا تعود إلى أبعد من هذه الفترة التي شاهدت نشأتها في بقية دول الخليج.

* * * *

وحول ظروف النشأة والعوامل التي ساعدت على ظهور فن القصة يتفق الباحثون على الدور الهام الذي لعبته الصحافة إبان ظهورها في هذه المناطق وعنايتها بفن القصة، تلك الصحافة التي واكب ظهورها ظهور طبقة جديدة من المثقفين الذين تخرجوا من المدارس التي أستحدثت وفق الأنظمة التعليمية الجديدة، وكذلك بروز بعض القضايا

---

(١) النثر الأدبي ص ١٤٨.
(د. محمد عبد الرحمن الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية. ط ٣، دار العلوم ١٤٠٣. ١٩٨٣).
(٢) فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص ٨٧.
(د. منصور الحازمي. فنّ القصة في الأدب السعودي الحديث. دار العلوم. ١٤٠١. ١٩٨٣، الرياض).
(٣) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٤. =

= (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. معهد البحوث والدراسات العربية: دراسات في أدب البحرين ١٩٧٩).
(٤) القصة العربية في الكويت ص ٢٢.
(إسماعيل فهد إسماعيل: القصة العربية في الكويت: قراءة نقدية، دار العودة بيروت، ط الأولى ١٩٨٠).
(٥) البناء الاجتماعي ص ٥.
(محمد عبد الله المطوّع: البحث المقدّم لندوة الأدب في الخليج العربي، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨).

الاجتماعية والقومية والوطنية المرتبطة بنموذج محدد من الوعي، وكذلك يتفق الباحثون على تأثر رواد القصة في هذه المنطقة بمن سبقهم من الأدباء العرب في هذا المجال، وكذلك بما كان يصل إلى أيديهم مما كان يترجم إلى العربية من الآداب العالمية في فن القصة القصيرة.

* * * *

وتظل السمات النقدية التي يسم بها الباحثون والنقاد القصة القصيرة في هذه المنطقة إبان نشأتها متشابهة من حيث التأكيد على ما كان لعنصر المضمون من سيطرة جاءت على حساب البناء الفني والأسلوب الذي كان يتسم بالتقريرية والسردية والاتكاء على القدرة الانشائية للكاتب والانتهاء بالقصة إلى أن تصبح ضرباً من الإخبار الذي يسعى الكاتب من ورائه إلى ترسيخ مجموعة من القيم الأخلاقية التي تقاوم مجموعة من العادات الاجتماعية البالية، يقول الدكتور الشامخ: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب الذي أُتيح في هذه البلاد خلال هذه الفترة هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول إيضاحها أو آراء تريد اثباتها والدفاع عنها»[٦].

ويصف الأستاذ قاسم حداد القصة في البحرين في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية فيؤكد أنها سقطت في الوعظ والمباشرة والأسلوب الانشائي[٧]، ويشاركه فيما ذهب إليه الأستاذ أحمد المناعي الذي يرى أن القصة البحرانية لم تهتد في البداية إلى البناء الفني الجديد من حيث الشكل والمضمون فكانت تعاني من أسلوب السرد التقريري والخطابية[٨].

ويصف الأستاذ هشام سعيد خليل قصص السيد أحمد سليمان كمال الذي يعتبره كاتب القصة الأولى في البحرين فيرى أن في قصصه اتجاهاً إصلاحياً يدعو إلى حل المشاكل الاجتماعية الجزئية من الطلاق والزواج المبكر وكثرة الأطفال والعادات السيئة[٩].

ويصف الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل قصص تلك المرحلة في الكويت بأنها اتخذت منحى سردياً إخبارياً مؤكداً أنها كانت تتصف بركاكة اللغة وضعف التركيبات اللغوية وعدم القدرة على الايجاز وكذا التقصير في جانب الايحاء غير المباشر وإنارة اللحظة[١٠].

* * * *

وقد نتفق مع هؤلاء الباحثين في جل ما ذهبوا إليه، فتاريخ الأدب لا يترك لنا مجالاً لمناقشتهم فيما أكدوا عليه من بدايات فن القصة، وتاريخنا الثقافي والسياسي المعاصر يدفعنا إلى التسليم بما ذهبوا إليه من ظروف نشأة فن القصة القصيرة لدينا وكذلك فإن ما وصلنا من محاولات أولئك الرواد الأوائل يجعلنا نتفق حول السمات النقدية التي وسموا بها محاولات أولئك الرواد.

غير أننا إذا ما تذكرنا مسلمة تقول إن القصة ظاهرة لغوية لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات، فهي موجودة في المجتمعات المتحضرة كما كانت موجودة في المجتمعات البدائية، إذا ما تذكرنا ذلك فإننا عندئذ سنجد أنفسنا بحاجة إلى مراجعة ما أطلقنا عليه بداية القصة القصيرة، وذلك لما يظهر بين هذه البداية وتلك المسلمة من تعارض، وربما كان حل هذا التعارض يسيراً إذا ما وصفنا تلك البداية بأنها بداية لكتابة القصة القصيرة أو لتحوّل القصة القصيرة من فن شعبي يمارسه الناس عموماً إلى فن مكتوب ينهض به أدباء مجددون أوقفوا حياتهم الأدبية عليه أو أشركوا معه فنوناً أخرى.

ومع ما في هذا الحل من بساطة وتلقائية إلا أن من شأن الوقوف عليه ملياً أن يكشف لنا الكثير من الظواهر التي اتسم بها بناء القصة القصيرة إبان نشأتها وكذلك يكشف لنا حركة التطور التي طرأت على القصة القصيرة بعد ذلك.

ذلك أن تحول القصة القصيرة إلى فن مكتوب أفضى إلى تلبسها بأدبيات الكتابة وانفصامها عن أدبية الأسلوب الشفهي الذي كانت تتسم به حينما كانت حديثاً تتداوله الألسن ويأخذ طريقه مباشرة إلى الأسماع. ولم تكن بسبب حداثة تلبسها بالأسلوب الكتابي قادرة على أن تمتاز بأدبيات خاصة بها تميزها عن أدبيات الفنون الأخرى العريقة في مضمار الكتابة كما أن الكتابة وقفت حاجزاً بينها وبين أدبيات الموروث الشفوي للقصة التي كانت سائدة.

ولما كان المقال هو الجنس الأدبي السائد والراقي في هذه الفترة فقد جاءت القصة القصيرة امتداداً لفن المقال سواءً في أسلوبه أو في الغاية التي يترامى إليها بحيث لا تتجاوز المسألة الاستشهاد بقصة من القصص يذيل بها الكاتب مقاله ليصبح

(٦) النثر الأدبي ص ١٧٣.
(٧) أقلام ص ٦١.
(مجلة أقلام العدد ٧ السنة العاشرة ١٩٧٥، بغداد).
(٨) أقلام ص ١٠٣.
(العدد السابق).
(٩) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٦.

(١٠) القصة العربية في الكويت ص٦٢.

القارىء أمام فن مشكل هو أشبه ما يكون بالقصة المقالية ـ على حد تعبير الدكتور بكري شيخ أمين[11].

ولعل لشيوع القصة في مختلف الأمم المتقدمة والمتخلفة دون تمييز أو تفاضل سبباً في النظرة الدونية إليها بحيث انصب جهد الرواد الأوائل على خلق قصة مفارقة للقصة التي اعتادها الناس وإن كانت تتشبث بانتهاء احداثها إلى ما يعيشه الناس في محاولة لتحويل هذا الحدث الخارجي إلى حدث قصصي من ناحية واتخاذه مجالاً للعبرة ومنبراً للوعظ من ناحية أخرى.

* * * *

ولو وقفنا أمام نموذج لكتابة القصة القصيرة يعود تاريخ كتابته إلى ما ينيف على الخمسين عاماً لاستبنّا منه الملامح التي شكلت عناصر بنية النص القصصي لفترة طويلة والتي تمثلت جهود تطوير البناء القصصي بعد ذلك في محاولة نزع أطر هذا البناء وتفكيك عناصره في سبيل اكتشاف هوية خاصة بالقصة تميزها عن أسلوبية فن المقال أو تحاول أن تجذرها في أدب القصة الشفهية بما امتازت به من تاريخ في الذاكرة الجماعية.

سوف يكون نموذجنا هو قصة «البائسة» للأستاذ حسين عرب التي نشرت ضمن كتاب (نفثات من أقلام الشباب الحجازي) الصادرة طبعته الأولى سنة ١٣٥٥ هـ ولا ضير أن نورد النص كاملاً فقد تكون الإحالة عليه مخلة بما نتوخاه من تمعنٍ في بنائها:

البائسة قصة حجازية يمتزج خيالها بالواقع

(بينما الليل. مرخ سدوله على البشر، والدنيا هادئة، وقد كساها الظلام وخيم عليها، والنوم يرسل جيوشه على الأجسام فيميتها، والكون ساكن لا يحركه شيء ولا نسمع فيه شيئاً إلا صوت تلك البائسة العذراء والمنكوبة الحسناء، ذلك الصوت بأنينه الذي يطرق القلوب كالجرس الناطق فيثير منها ساكنها ويوقظ غافلها.

أجل.. تعال معي لننظر ما هو هذا..

هو شبح تحجبه عن أشعة القمر المنيرة «جدران الحمام» من محلة «القشاشية» فتراه من بعد يبدو ويغيب ويتضاءل ويختفي، وما تكاد تقرب منه حتى تأخذك رهبة وتوحشك طيفة منه.

ولكن شعورك الحي ونفسك الطموح يدفعانك إلى الإقدام واستطلاع الحقيقة.. فتدنو منه وتكرر النظر فيه، ترى جبيناً زاهياً.. ووجهاً أبيض ساطعاً.. وعموداً فضياً تكسوه بعض خروق بالية شفافة هو جسمها النحيل..

وتنكر على هذا الجبين النضر ذلك العرق الذي ينصب منه انصباباً كأنه نبع ينحدر، وعلى ذلك الوجه الساطع هاتيك الدموع التي تنهمر انهاراً كأنه ينبوع يتفجر من أرض يانعة.. وعلى ذلك الجسم الناصع هاتيك الأنات المتوالية المثيرة كوامن النفوس وساكنات القلوب.

صوت كله حزن وترح.. كله ضيم وهم.. يهتف وينادي بكلمات متقطعة لا تسمع منها إلا صوت البؤس ينادي بأفول نجم سعادتي.. ومت فماتت عزيمتي.. واليوم أعيش في هذه الحياة كاسفة البال، خائبة الأمل، حقيرة بعد عظم. ذليلة بعد عز، غريقة في بحر من الكوارث والهموم.

وتتوسم في هذه الصورة البؤس بأنواعه.. والأسى على اختلاف مظاهرة وهي تقول وتردد هذا القول الذي يخترق قلب الفضاء ويرن وقعه في هذا الكون الهادىء كوقع الصاعقة بين الصحارى.

تسمع هذا وترى كل ذلك وأنت لا تدري من حقيقة أمرها شيئاً وما هي إلا برهة حتى تميل نحوها وتسألها:

«أيتها الفتاة، من أنت، وماذا حل بك؟ وأخبريني عن أمرك عسى أن يجعل الله في خير أنيس يذهب عنك هذا البؤس ويزيل هذا الترح ويشفيك لو كنت مريضة»..

تخاطبها وهي تزفر زفرات الموت وتتأوه (آه، آه، آه) ثم تصمت برهة بعد إتمام حديثك وتدلي رأسها نحو ركبتيها فكأنها قد فارقت الحياة.. وبعد هنيهة تفيق من غفلتها وترفع رأسها وتجيبك «أنا!؟؟..» نعم أنت.

«أنا ابنة زكي فاضل التركي الكبير، رفلت في بحبوحة من الأنس والسعادة وعلى بساط من الفرح وطيب المعيشة، ولما قضت المنون على والدي وقد خلف لي ثروة طائلة.. ما كاد يواري في لحده، حتى انقض عليّ أبناء عمي كالذئاب الغادرة، فسلبوني كل ما أمتلكه من نعمة وما ادخره من المال والحلي.. ولقد تجاسروا بقساوتهم فأخرجوني من داري التي أسكنها ورموا بي في السبل والأسواق، أستعطف المارة، وأتطلب أصحاب البر والاحسان قوت يومي.. وها أنا الليلة هذه أتذكر والدي لثلاث ليال مضت بعد مفارقته الوجود..

واني ما أرى أحسن من هذه الحالة إلا الموت، فعسى أن يحسن الله لي في الخاتمة.

وفي ذمة الله ما ألاقي من تعب وأسى..»

ثم تتابع أنينها وسرعان ما تشهق آخر شهقة من أنفاسها فيسقط رأسها على الأرض وتودع الحياة.

فتشعر أنها سارت إلى رحمة الله وفارقت المعمورة وتسرع بإخبار إدارة الصحة فتتسلمها هادئة آمنة وتبحث الحكومة

(١١) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ٤٧٤.
(د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار العلم للملايين ط ٣، ١٩٨٤ بيروت).

عن سبب موتها حتى إذا ما انتهت من أمرها زفتها إلى قبرها في أمان واطمئنان)[١٢].

* * * *

تنتج هذه القصة نموذجية البناء الذي ساد في تلك الفترة التي كتبت فيها من حيث انقسامها إلى قسمين كبيرين تحتل القصة القسم الثاني بينما يمكن اعتبار القسم الأول مدخلاً للقصة أو تعريفاً بشخصيتها الرئيسية وتقريباً لها من القارىء لكسب تعاطفه معها.

إذا ما اعتمدنا تقسيم تودروف لبناء القصة إلى وحدتين أساسيتين هما التاريخ والخطاب فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن التاريخ كان هو المستأثر بالقسم الثاني من قصة الأستاذ عرب، بينما جاء الخطاب هو السمة المستأثرة بالقسم الأول. ففي القسم الأول يتوقف الحدث عن التعاقب وتستحيل الكتابة إلى انشاء يتكىء على مقدرة الكاتب على الوصف والتشبيه والاستعارة والكناية والجمل المزدوجة والنعوت المتعاقبة مما كان يشكل خصائص الأسلوب المقالي في تلك الفترة ويشكل كذلك ما يمكن أن نعتبره اقتحاماً من أدبيات الثقافة الكتابية لفن القصة آنذاك، وإذا ما تكرر ضمير المخاطب في هذا القسم من القصة فليس ذلك لمحاولة اشراكه في الحدث وإنما اشراكه فيما يرمي إليه الكاتب من غرض اصلاحي اجتماعي يستهدفه من وراء سرده لهذا الحدث، ومن هنا فإن هذا الضمير المتكرر والذي يجيء متساوقاً مع أفعال الأمر وجمل الاستعطاف والاسترحام ونداءات الاستغاثة تدفع إلى تداخل فن القصة مع الخطابة ومن هنا فإن الصلة بالأداء الشفوي لم تأتِ عن طريق أدب القصة المحكية وإنما جاءت عن طريق الخطابة التي لها في تراثنا الأدبي تاريخ عريق في خدمة القضايا المختلفة.

وحينما يلتقط الكاتب نموذجه القصصي فإنه يحرص على أن يكون نموذجاً نمطياً اجتماعياً بائساً تتكشف من خلاله بعض الأخطاء الاجتماعية والتي حاول الكاتب تأكيد انتمائها للمجتمع الذي كتبت له القصة بأكثر من وسيلة يقف على رأسها تحديد المكان الذي جرت فيه أحداث القصة من ناحية وتعضيد عنوانها بعبارة تؤكد أنها «قصة حجازية يمتزج خيالها بالواقع» وبذلك يتحرر الهدف الإصلاحي الذي تنحو نحوه.

ويتسم التاريخ في القصة ـ على ما يذهب إليه تودروف ـ بالسرعة في ايقاع الحدث حيث تختصر بضع أسطر فترة من الزمن ليست قصيرة تبتدىء بنشأة الفتاة نشأة مترفة وتنتهي بميتتها ميتة بائسة، وبذلك يختلط لدى الكاتب الحدث القصصي بالحدث الروائي وتسقط القصة في سردية مباشرة لا يتم فيها التنامي الدرامي للحدث بل تتحول إلى خبر من الأخبار يحرص الكاتب على صياغته وفق جمل انشائية يحرص على تحسينها وتزيينها بما يمكن أن تمنحه اللغة من أساليبها وأدبياتها المعهودة.

* * * *

بإمكاننا بعد هذا أن نوجز ما ننتهي إليه من دراسة هذه القصة في النقاط التالية:

من الملاحظ أن ثمة انفصالاً بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة بحيث يأخذان شكلاً متعاقباً يصبح فيه الأول مدخلاً مقالياً للثاني، وبالتالي تستأثر أدبيات المقال بالقسم الأول حتى يصبح مجالاً للكشف عن القدرة الإنشائية للكاتب، بينما يسقط الجزء الثاني في سردية إخبارية، من هذه الزاوية فإن التراتب بين الخطاب والتاريخ في القصة يجسد لنا ما ذهبنا إليه في البدء من أن ولادة القصة القصيرة جاءت انبثاقاً من أدب المقال، ذلك أن الشكل القصصي في حد ذاته يصبح مؤشراً يكشف عن هذه المسألة، ولعل الكاتب إذ يفعل ذلك إنما كان يستهدف اكساب كتابته المشروعية من خلال فن تمت المصادقة على مشروعيته وهو المقال بحيث يلج بعد ذلك إلى القصة حاملاً معه أوراق الاعتماد التي منحها القارىء له عندما بدأ الجزء الأول من كتابته.

ولعل هذا البناء هو البناء الذي نستطيع أن نلْحظه في كثير من قصص تلك الفترة وعلى رأسها قصص الأستاذ أحمد السباعي الذي يعده كثير من النقاد رائد فن القصة القصيرة في المملكة، ومثالنا على ذلك قصته الشهيرة «خالتي كدرجان» أو قصة «صبي السلطاني» التي لا يتردد في بدايتها من الحديث عن وظيفة السلطاني والتفسيرات المحتملة للاشتقاق اللغوي الذي جاءت منه الكلمة بل تمتد هذه المقدمة المقالية للقصة ليتحدث فيها الأستاذ سباعي عن «دكاكين الشواء في مكة» مذكراً بها الأديب الأستاذ أحمد قنديل مؤكداً أنه كان أحد زبائن هذه الدكاكين، فإذا ما انتهى من هذا الجزء المقالي ولج إلى قصته التي يزمع سردها[١٣].

ولا تتوقف هيمنة هذه البنية التي ينفصل فيها الخطاب عن التاريخ في القصة عند الرواد الأوائل بل أننا نواجه بها لدى من تلاهم من كتّاب القصة على تفاوت بينهم في مدى المزج بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة..، كما أننا

---

(١٢) نفثات من أقلام الشباب الحجازي ص ١٧٣.
(هاشم زواوي، علي فدعق، عبد السلام الساسي: نفثات من أقلام الشباب الحجازي، ط ٢، ١٤٠٥ هـ.

(١٣) خالتي كدرجان ص ٢٣.
(أحمد السباعي خالتي كدرجان، ط ٢، ١٤٠١ ـ ١٩٨٠ م تهامة، جدة).

نستطيع أن نتلمسها في كثير مما لا زالت تعاني منه القصة القصيرة من انشائية وترهل في تراكيب جملها يظهر بشكل واضح حينما يستسلم القاص لمقدرته على تكثيف الصور وتركيب المجازات وإدهاش قارئه عن طريق ما ينتهجه من أساليب تحلق بالقصة في عالم شعري يصبح معه الحدث في القصة مناسبة للشكف عن إمكانات الكاتب اللغوية واقتداره على ابتداع الصور الشعرية.

أما من ناحية الحدث فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن القصة لم تستطع أن تخلق حدثها اللغوي الذي يتنامى من خلال سياقها، بل اكتفت بدور رواية خبر تم خارجها فأخذت طابع الإخبار عن الحدث دون أن تستطيع أن تقدم حدثها الخاص بها والذي لا يمكن أن يقوم خارجها، ولعل غاية الاصلاح الاجتماعي الذي كانت تستهدفه هي التي دفعت بالكاتب إلى التقاط نموذجه من الحياة اليومية، ومع ما في هذا النموذج من نمطية تستهدف استثارة حس المستمع إلا أنه يظل يتحرك في حدود الامكان منفصلاً عن حدث القصة الشفوية والتي كانت أحداثها تتخلق داخلها متجاوزة إطار الإمكان موغلة في المستحيل بما كانت تمتلكه من قدرة على توظيف الخرافة بحيث تصبح القصة عالماً موازياً للعالم وليس صورة منه أو امتداداً له.

ولم تستطع القصة القصيرة أن تستعيد عالمها الغرائبي إلا بعد فترة طويلة إذ ما لبث النقد أن ساعد على تأطير الحدث في القصة بحدود الامكان فوسع الفجوة بين أدبيات القصة الشفوية والقصة المكتوبة وحال دون اختراق القاص للممكن واجتراحه للمستحيل في خلق عالمه القصصي.

وإذا ما وقفنا عند حدود الشخصية فإنه بإمكاننا أن نلمس في القصة بذرة تلك الشخصية التي هيمنت على الفن القصصي طويلاً، ونعني بها تلك الشخصية التي يتم رسم إطارها وملامحها خارج الحدث القصصي دون أن تتبلور معالمها من خلال الحدث نفسه، وإذا كان الحدث في هذه القصة جاء على صورة ايضاح أو تفسير لتلك الشخصية التي تحددت من خلال البناء الخطابي أو الوصفي الذي سبق الحدث فإن ذلك الأسلوب نفسه ظل يسيطر على كتّاب القصة وإن يكن في صورة أكثر عمقاً حيث احتلت التحليلات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية مكاناً بارزاً في بناء القصة، وأصبح الحدث يقوم مقام الشاهد على الحالة أو الوسيلة التي تستهدف القصة من خلالها بلورة منظورها.

وهنا تتحقق قطيعة أخرى مع فن القصة الشفوي الذي كانت فيه الشخصية أقرب إلى الفاعل الدلالي الذي يتراءى من خلال الحدث وليس من خلال تقرير الخطاب الأدبي أو الوصف، وربما تخلت القصة الشفوية عن الشخصية وما يمكن أن يميزها من ملامح ليقوم الحدث نفسه بالدور الرئيسي الذي يشترك في إبراز نظام متكامل من الممثلين أو الفاعلين الدلاليين.

وهنا يمكننا أن نؤكد مرة أخرى على اقتحام أدبيات الخطاب المكتوب لفن القصة حيث تم تكريس مفهوم الشخصية الواضحة المعالم المميزة الملامح، وذلك بالاستفادة من انجازات العلوم الانسانية المختلفة وعلى رأسها الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس.

وإذا ما كان الحدث في القصة مؤطراً بحدود الامكان كما نوهنا سابقاً فإن الشخصية ظلت تتحرك في حدود هذا الحدث وأصبح من الأثير لدى الكتّاب رصد النماذج الاجتماعية النمطية والتي من شأنها أن تتلاءم مع الحدث أو من شأن الحدث أن يصدق عليها، وتوارى بذلك تميز الفاعل الدلالي في القصة الشفوية والذي كان حضوره حضوراً يتبلور عبر سياق القصة ويكتسب شرعية وجوده من خلال بعده الدلالي وليس من خلال تمثيله لشريحة اجتماعية أو أخرى.

ولعل من أهم الانجازات التي استطاعت القصة القصيرة أن تبلورها بعد ذلك عبر تطورها هو استعادتها للفاعل الدلالي واستفادتها من أدبيات القصة الشفوية في العلاقة بين الحدث والشخصية أو بروز الشخصية من خلال الحدث نفسه.

وإذا ما نظرنا إلى الزمن في القصة، وأكدنا على ملاحظتنا السالفة. من حيث اختلاط الزمن الروائي والزمن القصصي لدى الكاتب بحيث سرد في أسطر معدودة أحداثاً امتدت لفترة زمنية طويلة، فانتهت القصة إلى أن أصبحت سرداً اخبارياً يستعين عليه الكاتب بمقدرته الانشائية التي لم يكن لها مقدرة على بسط القصة في الحيز فتوقفت عند حدود تزيينها والارتقاء بها إلى الأسلوب الأدبي في الإخبار عن حادثة ما.

وإلى جانب ذلك فإن بإمكاننا أن نشير إلى استثمار الكاتب لتواتر زمن القصة مع زمن الحدث حينما لجأ في قصته إلى الزمن المقلوب مستحضراً الماضي من خلال انطلاقة من الحاضر ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى والامتداد به إلى أحداث مستقبلية تلي الزمن الذي بدأ به قصته.

ولعل الكاتب ليس متفرداً في ذلك البناء للزمن إذ أنه كان نمطاً سائداً نستطيع أن نجده في كثير من القصص التي كتبت في تلك الفترة، والتي كانت تحاول من خلال مقدمتها في الزمن الحاضر أن تصطحب معها القارىء إلى الأحداث الماضية وتكسب تفاعله وتعاطفه حينما تعمد إلى إثارة المفارقة بين حاضر الشخصية وماضيها، ومما يمكن أن ينهض بين هذين الزمنين من تناقضات تكشف عن بعض الممارسات والأخطاء الاجتماعية التي كان هم اصلاحها هو الهم المؤرق

لقصاصي تلك الفترة والدافع لهم إلى طرق طريق جديد من طرق الأداء الأدبي لمخاطبة الناس.

وأخيراً فإننا إذا ما انتهينا إلى المكان في هذه القصة فإننا نجد أن الكاتب كان حريصاً عليه حرصاً يبدأ بذكر الاقليم، وينتهي بذكر الحي والشارع الذي وقعت فيه الحادثة، في الوقت الذي لا تحمل الحادثة فيه أية خصوصية تجعلها تنتمي إلى هذا المكان دون سواه، فهي واقعة إنسانية عامة، جرى سردها بشكل إخباري يمنحها من العمومية ما يجعل حدوثها محتملاً في أي مكان على سطح الأرض، فهي لا تتجاوز حكاية فتاة عاشت في بحبوحة من العيش في كنف والدها وحينما مات هذا الوالد انقض أقاربه على ثروته وسلبوا هذه الفتاة حقوقها وقذفوا بها إلى الشارع تشكو الجوع وتستعطف المارة.

وبهذا نلحظ أن المكان لا يتجاوز أن يكون ملصقاً خارجياً يضاف إلى الحادثة دون أن يكون تحديده نابعاً من خصوصية الحدث أو خصوصية العلامات والعلاقات التي تربط بين الأحوال المختلفة في القصة نفسها، ولعل الإمعان في تحديد المكان إنما كان لتعويض ما كان يحس به الكاتب من عمومية في الحادثة التي يوريها، ولذلك عمد الى تحديدها على هذا النحو من الدقّة بحيث يطمئن على الغاية الاصلاحية التي كان يسعى إليها حينما تتضمن قصته حادثة في المجتمع الذي يهمه اصلاحه ويعنيه شأنه.

لما لم يكن من المتاح في بحثٍ تتحدد صفحاته قبل البدء فيه أن نلم بحركة التطور التي مرت بها القصة القصيرة حتى انتهت إلى أشكال البناء الذي بإمكاننا أن نجده لدى كتّابها المعاصرين فإننا سوف نجد أنفسنا مضطرين إلى الانتقال على نحو قد يبدو مفاجئاً إلى النماذج الحديثة من القصة القصيرة في هذه المنطقة، محاولين ما استطعنا أن نكتشف ملامح التطور التي طرأت على هذا الفن.

ولعل من شأن هذه النقلة ـ مع ما تشكله من خلل منهجي في البحث ـ أن تساعدنا على اكتشاف ملامح التطور لما سوف تسفر عنه من مفارقة واضحة عند مقارنة الانتاج الجديد بتلك البدايات التي أفصحنا عن أهم سماتها من قبل.

وإذا كان لنا من تحفظ نبديه حول مفهوم التطور فإن بإمكاننا أن نوجزه في نقطتين:

أولاً: علينا أن نرتقي بمفهوم التطور عن أن يكون مفهوماً بيولوجياً تتحرك فيه الأشياء أو الظواهر من الأدنى إلى الأعلى، ومن البسيط إلى المركب، ومن السطحي إلى الأعمق، ذلك أن ما نسميه أحياناً بالتطور إنما يكون باسترجاع الأدوار الحقيقية والوظائف الأساسية لبعض السمات والعناصر بحيث يصبح تطور الفنون حركة دائرية متعاقبة وليس خطاً تسلسلياً متصاعداً، إنه تطور أكثر تعقيداً من أن نبسطه عبر حركة الزمان أو التطور العام للتاريخ.

أما النقطة الأخرى التي نود أن نأخذها بعين الاعتبار فهي أن تطور البناء الفني للقصة في الخليج لا يمكن أن يفهم على أنه تطور عن البدايات التي شهدتها القصة في الخليج، ذلك أن الأدب في هذه المنطقة لم يكن بمعزل عن حركة الأدب في بقية مناطق العالم العربي، وبالتالي لم تكن تجاربه منغلقة على نفسها تتنامى من داخلها، بل كان أدباً منفتحاً على حركة الأدب في بقية أجزاء العالم العربي متأثراً بالمؤثرات التي يتأثر بها مستفيداً من الانجازات التي تتحقق فيه، بحيث يصبح من الوهم أن نخلق لهذا الأدب دائرة جغرافية أو سياسية نحركه فيها أو نرسم داخل إطارها خطاً لتصاعده أو نموه أو تطوره بمعزل عن بقية أجزاء عالمنا العربي.

وإذا كان من أهم سمات القصة القصيرة المعاصرة أنها تمتلك أشكالاً لا يتأتى حصرها فإن ذلك يعني أننا لا نستطيع أن نزعم أن هناك بناءً محدداً حديثاً لها يمكن أن نرصد تواتره مع البناء القديم أو مفارقته له، إن للقصة القصيرة المعاصرة من تعدد الأشكال والصيغ ما يمكن أن يكون مساوياً لعدد هذه القصص التي كتبت بحيث تصبح محاولة السيطرة عليه ضرباً من المستحيل وافتراض شكل واحد أو مهيمن ضرباً من الادعاء أو التعميم. ولذلك فإن سبيلنا إلى الكشف عما تحقق في هذا الفن من تطور إنما هو بمتابعة العناصر التي يتكون منها، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور أو تغير سواءً في الوظيفة أو كيفية الاستخدام، بحيث يكون ما ننتهي إليه نموذجاً افتراضياً تترامى إليه القصة في حركة تطورها، وتترامى إليه عبقرية الكاتب في بحثه عن شكل جديد لكتابته.

* * * *

لعل من أبسط ما يمكن أن نحدد به القصة القصيرة أنها سياق لغوي ينطوي على سلسلة من الأحداث تشكل وحدةً ما، وهذا التحديد من شأنه أن يضعنا أمام وحدتين رئيسيتين في القصة القصيرة، أولها هي الحدث أو السرد أو ما أسميناه من قبل التاريخ ويسمه في نفس الوقت بضرورة التعاقب، فحيث لا يكون هناك تعاقب تستحيل القصة إلى مجرد تفجر غنائي للاستعارات والكنايات، أو تصبح ضرباً من الوصف والاستنتاج المتوالي.. كما يسمه في نفس الوقت بضرورة أن تكون هناك وحدة تجمعه وتفضي به إلى بعد أو معنى تحلق نحوه القصة، وليس من المشترط أن تكون وحدة في الحدث أو وحدة في الأثر النفسي، بل قد تكون وحدة دلالية تلتقي

فيها جملة من الأحداث المتعارضة ذات الأبعاد النفسية أو الاجتماعية المتناقضة.

أما الوحدة الرئيسية الثانية التي يضعنا أمامها هذا التحديد فهي السياق اللغوي أو الخطاب، ذلك أن القصة لا تتكون من الحدث الذي يروى بل من الطريقة التي يروى بها الحدث، إنه الأداء الذي يبسط القصة في الحيز كما يقول «جينيت». ومن هنا يكون بامكان هذا الخطاب أن يختزل فترة طويلة من الزمن في بؤرة يلتقط منها دلالتها أو يدفع بلحظة زمنية إلى الترهل مستقطراً منها كل ما يمكن أن تكتظ به من أبعاد ودلالات.

في آخر قصة من قصص مجموعة «رجال من الرف العالي» للقاص سليمان الشطي وهي قصة «صوت الليل[١٤]» نجد القصة تنبسط في اللحظة ما بين قرع جرس الباب والخروج لرؤية هذا الطارق، فإذا ما امتدت في السطور الأخيرة منها لبضع ساعات جاء ذلك الامتداد في صورة إضمار للزمن يكشف عن تلك اللحظة المترهلة فيه بحيث يستقل الحدث القصصي بزمنه الكامن في لحظة قرع جرس الباب واكتشاف الطارق.

وقد كان سبيل الأستاذ الشطي إلى تبطئة الزمن وبسط الحدث في الحيز هو استخدام الحوار لتأجيل الحدث أو إيقافه وكذلك توظيف لحظات التداعي أو التفكير لنفس الغرض. وذلك أدى إلى تقاطع الوحدتين الرئيسيتين في القصة: الحدث والخطاب في أكثر من موقع بحيث أصبحت وظيفة الخطاب هي تفتيت الحدث أو إبطاء تدفقه، ومن هنا تكون العلاقة التي تربط بين هاتين الوحدتين علاقة جدلية تقوم على نقض إحداهما للأخرى، فإذا ما كانت الوحدة السردية الأولى في القصة هي قرع الجرس، وهي النقطة التي بدأت منها القصة فإن الخطاب عندئذ هو محاولة إعاقة حدوث الوحدة السردية الثانية وهي فتح الباب للطارق أو رؤية من تراه يكون.

وتنهض جدلية الزمن في انتقالاته السريعة بين الحاضر والماضي لتعلب دورها في تأجيل تتابع البنى السردية بحيث يصبح استحضار الزمن الماضي اقتحاماً لآنية الحدث وكسراً لتواليه وتتابع لحظاته، ومن هنا لا يصبح الماضي كشفاً للحاضر وإضاءة له بل تعطيل له عن أن يستمر إلى نتيجته المتوخاة.

وتتجاوز هذه العلاقة الجدلية البناء الهيكلي للقصة لتنغرس في قلب المضمون نفسه حينما تتناقض كل تلك الشعارات التي كانت ترفعها الشخصية الرئيسية في القصة مع ما كانت تسقط فيه في تلك اللحظة من خور وضعف وجبن. وبالتالي يكون تمديد الزمن الذي يقع فيه الحدث تمديداً يستهدف الكشف عن «الضعف البشري» كما جاء في الأسطر الأخيرة من القصة.

وإذا كانت قصة القاص أمين صالح «من ذا الذي يهز قاربنا[١٥]» تشترك مع قصة الأستاذ الشطي في اقتناصها للحظة زمانية قصيرة وبسطها في فضاء النص، غير أنها تتخذ في سبيل تحقيق ذلك بناءً يختلف من حيث تركيبه ولغته ويقدم نموذجاً آخر من نماذج التعامل مع الزمن في القصة القصيرة.

بين وحدتين سرديتين متتاليتين يقيم القاص أمين صالح أحداث قصته «من ذا الذي يهز قاربنا»، فهي تبدأ بعودة الحوذي إلى غرفته متعباً مطاطىء الرأس يبحث عن النوم (لم ينم. كاد أن.) وتنتهي وقد نام (كما ينام الغريب)، وبين هاتين الوحدتين يقوم عالم يكتظ بالغرائبي والمدهش والمفاجىء، يستثمر فيه القاص ما يمكن أن يكمن في هذه اللحظات التي تسبق النوم من تفجر لعالم الحلم والمستحيل.

إن القصة تستحيل إلى ضرب من الحلم بكل ما يشكله الحلم من اختراق للزمان والمكان والممكن، إنه الزمان الذي لا يفرق فيه بين الحاضر والماضي والمستقبل والمكان الذي يلتقي فيه السماء والماء والأرض، والفعل الذي يتجاوز حدود الممكن إلى المتخيل والمستحيل.

وتتشرب اللغة في هذا الوجود/ الحلم لتصبح لغة شعرية تتراءى في الصور أحياناً وتنفجر في مقطوعات غنائية خالصة تتخلل النص.

إذا ما اختزل أمين صالح البنى السردية الرئيسية لدية في ما بين انتظار النوم واطباقه الجفن فإن الخطاب القصصي لديه يفجر احتمالات عديدة لأحداث متوالية تبدأ من انبثاقات اللغة الشعرية وتنتهي بتلك الصور المتكاملة والتي تشكل وحدات مستقلة في القصة تبدأ بصيغة (قالوا: . .) ليتشكل من طبقات هذا القول العالم الذي تحلق فيه القصة.

الزمن الشعري تعطيل للزمن القصصي.

فالزمن القصصي مخترق بالزمن الشعري، أو أنه معطل به، غير أنه تعطيل لا يلبث أن يمنح الفعل طاقة سحرية تتراءى في آخر أسطر القصة حينما يستسلم الحوذي للنوم، بينما جياده، وهي الامتداد الأقوى والوحشي له، تشعل المدينة بيتاً بيتاً، وفي ذلك الفعل انفتاح للزمنين على بعضهما والتقاء للشعري بالقصصي فيها.

(١٤) رجال في الرّف العالي ص ١٣٩.
(سليمان الشطّي: رجال في الرّف العالي، دار العروبة، ط الأولى ١٤٠٢ - ١٩٨٣ الكويت).

(١٥) ندماء المرفأ ندماء الريح ص ٨.
(أمين صالح ندماء المرفأ، ندماء الريح، ط الأولى ١٩٨٧، البحرين).

وكما يتولد عن هذا الزمن الشعري الذي ينداح فيه عالم القصة لغة شعرية تتولد عنه كذلك كائنات شعرية تحيل الشخصية الرئيسية في القصة إلى شخصية ميثولوجية يتتبع القاص أبعادها المختلفة بدءاً من ولادتها الطقسية الغرائبية حينما انبجست الفراشات بأجنحة رصاصية من سرة أنثى وكانت تناديه بألف اسم ليطل برأسه ويستطلع، مستشرقاً من وراء ذلك الميلاد نسبه المتأصل في سلالة الماء والنار.

إن بطل القصة يأخذ ملامح أبطال الملاحم من حيث الولادة الخارجة عن المألوف والنسب المتأصل في الخارج عن المعتاد. . «طفلاً خارقاً كان لم يعرف أباً ولا أماً والأنثى التي ولدته ـ يقال ـ خرجت لتبحث عن رجل زارها في الحلم»، واقتناص أحداث حياته لا يتحقق إلا من خلال الروايات المختلفة المتضاربة حوله والتي تترامى جميعها لتكثيف الملامح الأسطورية له.

وبهذا نجد أنفسنا أمام نموذج للشخصية في القصة القصيرة يفارق النموذج الذي هيمن عليها فترة طويلة، يفارق النموذج الذي كان القاص يلتقطه من واقع الحياة اليومية ويمعن بعد ذلك في رصد تفاصيل حياته من خلال بعديها الاجتماعي والنفسي، النموذج الذي يقابلنا في قصة الأستاذ أمين صالح نموذج يمتد به إلى غرائبية نماذج القصة الشفوية حينما كانت تنفتح على الكون واضحة وغامضة، المرئي منه وغير المرئي، مخترقة بذلك حدود المكان والزمان موغلة في عالم الخيال والحلم والمستحيل، ومن هنا فإن القصة القصيرة إذ تمعن في مفارقة الخطاب الشفوي في لغتها حينما تمعن في تفجير إمكانات اللغة فإنها تلتقي مع الخطاب الشفوي في بحثه عن المدهش والمفاجىء،

فإذا ما انتقلنا إلى نموذج ثالث للقصة في الخليج ووقفنا عند قصة «انفجار بحار مسكون بالخوف»[١٦] للقاص عبده خال فإننا سنجد أنفسنا أمام نموذج آخر للتعامل مع الزمن والحدث والشخصية، فإذا كانت قصة الأستاذ الشطي وقصة الأستاذ أمين صالح نموذجين لمحاولة اقتناص اللحظة وبسطها عبر المكان، فإن قصة الأستاذ عبده خال تقف على طرف النقيض من ذلك حينما تنفلت في زمن روائي تتعاقب فيه الأجيال وتتوالى فيه الأحداث التي يتابعها القاص مستفيداً من تقنية الروايات الشعبية وقصص الاخباريين، فهو مرة يتحدث عما تقوله «الأخبار في سير ابن الشاقي» ومرة يروي ما قاله «البحار ابن وائل في أخبار القرى والمسائل» ومرة ثالثة يسجل ما قالته «ذات النون الواحد».

وفي أثناء ذلك تتحول القصة إلى مجموعة من الروايات التي تشكل في مجموعها قصة واحدة، وبذلك فإن بإمكاننا أن نلمس عند عبده خال نموذجاً لبناء التأطير الذي يتم من خلاله جمع مجموعة من الأقاصيص في مبنى حكائي واحد وهو مبنى من الممكن أن نعثر عليه عند قاص آخر هو محمد علوان في قصته «حدثنا رجب بن زهبة» والتي تأخذ بنفس النباء المستثمر لأسلوب الروايات الشفهية للمزاوجة بين حدثين متعاقبين، وإن يكن بناء محمد علوان أقل تعقيداً من بناء عبده خال لقصته.

إن المبنى الحكائي عند عبده خال ينفتح بحيث يسمح بالمرور من حدث إلى آخر على نحو يحقق لهذه الأحداث تكاملها وانتهاءها إلى غايتها التي تترامى إليها.

إن القصة القصيرة تتحول من خلال هذا الضرب من البناء إلى مجموعة المقاطع المتتابعة يمعن القاص في فصلها عندما يضع لكل مقطع منها عنواناً مستقلاً مثل «ليلة استيقاظ مهزوزة» «ألف ليلة بعد الخروج» «ليلة الجلاء» ليلة الترابي الموعود».

ويظل التحفيز الذي يحرك القصة هو هذا النداء الذي تبتدىء به وتنبثق منه أحداثها «يا ساكن البحر هلا تبقى في شراع قاربك شيء من أسرار القوم» وتنتهي مؤكدة النداء الأول «يا ساكن البحر، هذا ما أخبرتنا به السير» بحيث يتقلص الزمن السردي للقصة في هذه الوقفة أمام البحر، ويصبح زمن الحدث فيها زمناً ماضياً يتم استحضاره بشكل تقطعه لغة الخطاب التي يمازجها من الشعر حد يبلغ بالقاص تضمين قصته بعض المقاطع الشعرية من قصيدة للشاعر سعدي يوسف.

ولا نعثر في قصة عبده خال على شخصية رئيسية إذ تحل محلها مجموعة من الشخصيات التي لا تلبث أن تختفي بدورها بعد أن يكون حضورها حضوراً لفعل أسطوري سحري يسعى القاص من خلاله إلى تحريك أحداث قصته التي تأخذ طابعاً غرائبياً يختلط فيه السحر بالواقع والمخيلة بالحقيقة والمستحيل بالممكن وتحلق جميعها نحو أفق دلالي تجتمع عنده أحداث القصة وشخوصها.

«في جزيرة خوف رجل بلغ من العمر مداه يحمل صخرة العذاب ويضحك. . كانت تلك الصخرة وقفاً فأخذها قصراً. . ليستظل بالقوة والمال. . ويسخر من يشاء لطاعته.

على بوابة الدخول ستجدون كلباً مسعوراً. . أريقوا له دم الشاة وامضوا بحذرٍ عندها أزيحوا الصخرة من على الهيكل المنتصب. . سيخر باكياً. . اقذفوا به إلى البحر. . ستجدون عصفوراً أخضر يقرئكم السلام. . ستعود إليكم ألسنتكم فردوا بصوت واحد: سلامي أن أظل إنساناً.

---

(١٦) حوار على بوابة الأرض ص ٢٧.
(عبده خال: حوار على بوابة الأرض، نادي جيزان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٧ ـ ١٩٨٧).

سيمنحكم جناحيه، عندها غادروا الجزيرة.. لا تحملوا شيئاً ولا يغرنكم نعيمها فتمكثوا»،

وبهذا تستعيد القصة جزءاً كبيراً من أدبيات القصة الشفهية، مستعينة على ذلك باتباع أسلوب الروايات التي يشكل حضورها حضوراً واضحاً للخطاب الشفهي بكل ما يحمله من سمات وخصائص.

وتتجلى لنا محاولة استلهام أدبيات الخطاب الشفهي بشكل أوضح في قصة رجاء عالم «ألف ضفيرة وقهرمانة»[17] التي تتقاطع تقاطعاً حاداً مع ألف ليلة وليلة، بدءاً من العنوان وانتهاءً بتركيب القصة. فهي إذ تستثمر بنية الليالي في تقسيم القصة إلى ليالٍ متوالية، فإنها تترك بين هذه الليالي فجوات تحقق إضماراً للزمن، بحيث يكون استحضاره استحضاراً يتم عبر الحدث الذي ينهض فيه، وهو زمن تالٍ لزمن ألف ليلة وليلة إذ تبدأ فيه الحكاية من الليلة الثانية بعد الألف، والقاصة إذ تعمد إلى ذلك فإنها تؤسس عملها على مفارقة الليالي وذلك حينما تؤكد على صمت القهرمانة التي تلعب دور شهرزاد طيلة الألف ليلة وليلة السابقة. والقهرمانة هنا لا تروي أحداثاً وإنما هي تلعب دور العراف حينما تقرأ ضفائر الأميرة، التي تلعب دور الراوية للأحداث، ومن خلال هذه الضفائر يبدو العالم المتخيل الذي يلتقي فيه الجن والإنس، وتتبلور من خلاله أحداث القصة، إنه عالم داخلي خاص تلعب فيه الشخصيات دور الفاعلين الدلاليين، ويستحيلون إلى رموز لا تلبث أن تتحول إلى «رماد» بعد أن يقوموا بتحريك الأحداث في القصة.

ومع أن القصة ذات أسلوب بسيط في بناء لغتها إلا أن القاصة اتخذت فيها بناءً تتقاطع فيه الأحداث على نحو يمنحها بناءً مركباً يفارق نسق التنضيد في الليالي، ذلك النسق الذي كانت فيه الليالي تتحرك من قصة إلى أخرى ليصبح النسق الذي يمنح «ألف ضفيرة وقهرمانة» بناءها نسقاً ينتج من تقاطع خطين تتحرك عبرها القصة، أحدهما في العلاقة المتبادلة بين القهرمانة والأميرة (الراوي) والآخر في هذا العالم الذي ينبثق من قراءة القهرمانة لضفائر الأميرة وما ينبثق عنه من أحداث متوالية متلاحقة تتشابك مع الخط الأول وتوجه مساره.

وتلتقي اللغة في هذه القصة مع لغة الخطاب الشفوي من حيث اعتماد بنيتها على السرد الذي تتوالى فيه الأحداث بما تنطوي عليه من إيغال في الغرائبي والمدهش، مهشمة الخطاب الكتابي وما يمكن أن يتكىء عليه من وصف للكائنات والأشياء في تزامنها، السرد في هذه القصة يروي لنا أحداث وأفعالاً تتعاقب، والشخصيات فيها تتراءى خلال هذه الأفعال المتعاقبة ولا يصبح للزمان والمكان فيها بعداً محدداً.

* * * *

وفي قصة «البيدار»[18] للأستاذ عبد الحميد أحمد نكتشف بعداً آخر من أبعاد تطور الفن القصصي في الخليج، ذلك أن هذه القصة تنقسم إلى مجموعة من المقاطع، يتكون كل مقطع منها من وحدتين رئيسيتين أولهما سردية والأخرى حوارية:

«حول الخيمة المشيدة فوق تلة رمل جنوب المساكن الشعبية تجمهر كثيرون: رجال نساء. أطفال.

ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون. نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

ـ الباب مغلق.

صوت آخر:

ـ الرائحة كريهة لاتطاق.

صوت ثالث:

ـ كأنها عفونة فئران ميتة.

الشمس حارقة. الرمل ساخن كالرماد تحته الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد.

تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثف الرطوبة. ورغم ذلك يظل للرائحة المنبثقة من الخيمة صراخ حاد وجارح.

صوت:

ـ هذه خيمة مريش... أليس كذلك؟

صوت آخر:

ـ لكن مريش تركها ورحل.

صوت نسائي:

ـ أخبرني بنفسه أنه راجع إلى عمان.

صوت:

ـ لمن ترك الخيمة إذن؟»

وهذا النموذج يشكل قطيعة مع أدبيات الخطاب الشفوي في القصة القصيرة على الرغم من اتكائه على لغة الحوار، ويحاول في نفس الوقت أن يؤسس للقصة أدبيات يستمدها من لغة المسرح وتركيبته البنيوية، إذ تصبح الحوارات عنصراً أساسياً وطاغياً، بينما تتوقف الأجزاء الوصفية عند حدود

---

(17) الأمسية القصصية ص ٩.
(الكتيّب الصادر عن نادي جدة بمناسبة الأمسية القصصية سنة ١٤٠٦).

(18) البيدار ص ١١٣.
(عبد الحميد أحمد: البيدار، دار الكلمة، ط الأولى، ١٩٨٧ بيروت).

الإيماءات العامة والاشارات السريعة التي تحدد مكان الحدث وملامحه العامة، وتأخذ الحوارات طابع «الحدث المشهدي» إذ من خلالها تتضح حركة الأحداث ويتم استحضار ما قد مضى منها، إن الحدث في مثل هذه القصة يتم كما لو كان يحدث أمامنا على المسرح أو كأنما نحن نلتقط أطرافه من خلال إنصاتنا للناس الذين يتحدثون عنه.

وبهذا لا يصبح دور الحوار هو رسم معالم الشخصيات وإنما تحريك الحدث، وربما كان دوره أحياناً هو تجميد الحدث للكشف عن وقائع مرت منه، ومن هنا فإن القاص يكتفي في أحيان كثيرة بملاحظات عامة تسبق القول من مثل «صوت» «صوت آخر» «صوت نسائي» وهكذا.

ولا تتوقف قصة الأستاذ عبد الحميد أحمد عند هذا الحد في استثمار أدبيات الشكل المسرحي بل تتجاوزها في الاعتماد على المشاهد التي تربط بين حواراتها وحدات زمانية ومكانية محددة. وربما استطعنا أن نلمس مدى استفادة الكاتب من طريقة «السيناريو السينمائي» في معاقبته بين مقاطع القصة حين تأخذ طابعاً هندسياً دقيقاً يتم فيه توزيع هذه المقاطع بين الزمن الحاضر والزمن الماضي على نحو منتظم ومتوازٍ وكذلك في انتقالها بين «لقطة» حضور الشخصية الرئيسية و«لقطة» أخرى تؤكد غيابه وتكتفي بحديث الناس عنه.

إن الحدث يظل بسيطاً وعادياً ومألوفاً إلى حد كبير غير أن القصة تكتسب فنيتها من قدرة الكاتب على توظيف تقنية الحوار المسرحي والسيناريو السينمائي وخلق عالمه من خلال هذه التقاطعات التي ينشئها بين مقاطع قصته ومن خلال التركيب المتوازي لهذه المقاطع.

ويعمد الكاتب إلى تأصيل البعد الانساني الذي يستهدفه عن طريق إفراغ كل هذه الحوارات التي تعالى صخبها وضجيجها طوال النص من مضمونها، تستحيل كل هذه الأحاديث إلى ضرب من اللغط أمام سؤال الصبي: (من هو مريش يا أمي) ذلك السؤال الذي يتردد في ثنايا النص ويضيع في «اللجة» وتنتهي القصة به دون أن يظفر الطفل بجواب. فيؤكد ذلك أن كل هذا الصخب عاجز عن إجابة سؤال كهذا السؤال.

وقريب من ذلك البناء ما نجده في قصة «السبة» للأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل[١٩] حيث تتعاقب مقاطع القصة في صورة مشاهد متوالية تستثمر فن السيناريو بشكل جيد ويتوقف السرد فيها عند حدود الوصف المشهدي الذي تتوالى فيه الأحداث بايقاع يتسم بالسرعة والاختصار وتنبثق فيه الحوارات بشكل مفاجىء دون أن يتم التقديم لها بما وجدناه عند الأستاذ عبد الحميد أحمد من مثل عبارات «قال» «صوت» وما إلى ذلك.. بل تأخذ الجمل المحكية طابع الاقتحام للجملة السردية بحيث يكون حضورها تمثلاً لحضور مسرحي تتحرك فيه الشخصيات أمام القارىء متحدثة بشكل مباشر ومفاجىء.

وهي تستثمر من فن السيناريو كذلك هذه النقلات السريعة بين المشاهد وتعدد زوايا الرؤية للموضوع ذاته بحيث أننا نواجه مرة سرداً عبر ضمير المتكلم ومرة أخرى سرداً عبر الضمير الثالث. وتظل القدرة على التحكم في هذه المتقابلات والمتوازيات هي التي تمنح العمل فنيته في ظل عادية الحدث وبساطته وانتزاع القاص له من اليومي والمألوف.

وإلى هذا الضرب من البناء القصصي تنتمي قصة «الصهد والرحيل»[٢٠] للقاصة كلثم جبر، حيث تنقسم القصة إلى جملة من المقاطع يتشكل كل مقطع فيها من وحدتين أحداهما سردية تتكىء على ضمير المتكلم الذي ظل يلعب دور الراوي الذي يربط بين مختلف المقاطع، والوحدة الأخرى حوارية تتوالى فيها الحوارات بشكل مسرحي ينتقل فيه الحديث من شخص إلى آخر كاشفاً عن العمق الدفين للشخصيات وإن لم يكن معنياً بتحريك الحدث، فالحوارات هنا لا تستهدف انشاء حدث مشهدي بقدر ما تستهدف الكشف عن باطن الشخصية الرئيسية للقصة وعلاقاتها المتوترة بالعالم المحيط بها.

وإذا كانت الشخصيات في القصص التي أشرنا إليها تبرز عبر أفعالها وتوشك أن تصبح في بعض القصص نسقاً من الفاعلين الدلاليين الذين لا يتجاوز دورهم منح المبنى الحكائي للقصة في أن يتتابع وتتوالى أحداثه، إذا كان ذلك ما لاحظناه في القصص السالفة فإننا أمام نموذج أخير يمكن أن نمثل له بما لدى القاص عبد الله باخشوين في مجموعته «الحفلة»[٢١] يمكن أن نجد تكريساً لمفهوم الشخصية الذي يتجاوز العمل القصصي الواحد لينسرب عبر أعمال الكاتب القصصية جميعها، ويصبح دور القاص اقتناص دقائق حالاته النفسية وما تنطوي عليه من تناقضات وتقابلات بحيث

---

(١٩) كلمات ص ٨٩.
(مجلة كلمات، العدد ٢ مارس ١٩٨٤، البحرين).

(٢٠) أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ص ٢٩٣.
(ليلى محمد الصالح: أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي، ط الأولى ١٤٠٣ - ١٩٨٣.

(٢١) الحفلة
(عبد الله باخشوين: الحفلة، نادي جازان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٦ - ١٩٨٦).

نصبح في النهاية أمام نمط (سيكلوجي) محدد المعالم يمعن الكاتب في تغريبه مستخرجاً منه دلالاته وأبعاده.

وفي هذا النمط من القصة يعود الخطاب ليحتل مساحة رئيسية، ويصبح الحدث بطيء الايقاع، فتتميز القصة بالوقوف الدقيق المستقصي أمام الصفات التي تميز الشخصية والعادات التي تمارسها وما إلى ذلك.

وخلاصة ما يمكن أن ننتهي إليه من هذا البحث هو أن القصة القصيرة قد ظهرت في هذه المنطقة ـ وربما في عالمنا العربي عموماً ـ متلبّسة بفن المقال ومنبثقة عنه، محاولة من خلال ذلك أن ترتقي من أدب شعبي يمارسه الناس عموماً إلى أن تصبح فناً راقياً يتعاطاه خاصة الأدباء، وإن كانوا يتوجهون به إلى الناس في محاولة لخدمة بعض الأغراض الاجتماعية العامة ومعالجة بعض ما يعتور المجتمع آنذاك من هنات ومشكلات تعترض سبيل النهضة التي كانت الشغل الشاغل لأدباء ذلك العصر.

وقد كان تحوّل فن القصة من فن شفوي إلى فن كتابي سبباً في تلبّسها بأدبيات الخطاب الكتابي وسماته، ومفارقتها لما امتازت به القصة الشفوية من أدبيات وخصائص عبر تاريخها الموغل في القدم.

وإذا كانت القصة القصيرة قد استفادت من لغة الكتابة فصاحة الأسلوب وجزالته، على اعتبار أن الذين كتبوها من الرّواد تميّزوا باعتبارهم كتّاب مقالات، فإنها في نفس الوقت تعلّقت بما يتسم به الخطاب المكتوب من اعتناء بالوصف والتحديد وبرزت من خلال أدبيات ما يعرف بالشخصية والمكان والزمان، واستفادت في ذلك كله بأبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

وقد كان من أهم معالم التطوّر في بناء القصة القصيرة بحثها عن خصائص تميّزها عن تلك النشأة الأولى، وهنا يمكننا أن نرصد اتجاهين متباينين نحت نحوها القصة، أولهما العودة إلى أدبيات الخطاب الشفوي في القصة القصيرة، والآخر الإمعان في الانعتاق من أدبيات هذا الخطاب، مع محاولة استلهام خصائص فنون أخرى يقف على رأسها المسرح وسيناريو السينما.

وقد تبيّن لنا أن استلهام أدبيات الخطاب الشفهي قد أفضى إلى عودة العالم الغرائبي الذي تتحرك فيه القصة، وإلى تحوّل الشخصية فيها إلى فاعل دلالي هدفه تحريك الحدث، وكذلك إلى اقتحام اللغة الشعرية لها انطلاقاً مما تمتلكه هذه اللغة من قدرة على معانقة الغيبي والمجهول والمستحيل. وإلى جانب ذلك امتاز هذا الضرب من القصص بكثافة البنى السردية فيه، وسرعة إيقاع أحداثه، حتى وإن جاءت ضمن إطار لبنية سردية بسيطة تقتنص لحظة عابرة وتتداح من خلالها في عالم باطني سرّي.

أما استثمار تقنية المسرح فقد ميّز القصص التي أخذت بكثافة الحوار الذي يتحوّل إلى قناع لحكي مشهدي يقوم باقتناص الأحداث من خلال متابعة الحوار، فيتحقق للحدث حضور مسرحي يواجه القارىء، وربّما أفضى الحوار إلى تعطيل حركة السرد واتخذ دوره لرسم الشخصيات وتحديد معالمها من خلال طريقتها في الحوار وردود أفعالها المباشرة على ما يترامى إليها من أنباء.

إلى جانب ذلك فإن البناء القصصي الذي استفاد من فن سيناريو السينما جاء متسماً ببنائه المقطعي، حيث يقوم القاص بتقسيم أحداثه إلى جملة من المقاطع ذات بناء متوازٍ ومرتّب ترتيباً يستهدف من خلاله الانتقال السريع بين زوايا رؤية الحدث أو أشخاص القصة أو الأزمنة التي تنطوي عليها.

وإذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث فإنما هي التأكيد على أنه محاولة لاكتشاف بنية شمولية لحركة تطوّر القصة القصير، تضبط إيقاع هذا التطوّر، وتكشف عن علاقته بوظائف العناصر التي يشتمل عليها بناء القصة، ولعل للموضوع مداخل أخرى يتأتى لغيري من الباحثين طرقها.

جدّة



تعقيب على تطور البناء الفني في القصة القصيرة

بقلم الدكتور محمد حسن عبد الله

- ١ -

يلتقي المبدع والناقد ـ فرداً أو نوعاً ـ عند الاحساس بقصور المحاولة، ومن ثم المعاودة. هكذا يتحمس القاص لقصته: بادرة تومض، ومادة هلامية تتشكل، وجسداً حياً بالكلمات حتى يتم كتابة، ثم تنطفىء الحماسة، بل يتحرك احساس بخيبة الأمل، عجزت الكلمات وضاق الشكل وتاه جزء من المعنى عن الافضاء بكل ما ناء به الضمير، وظنت النفس ـ خداعاً أو غروراً ـ انها تستطيع أن تأسره في هذا القالب، من هنا يكون العزاء في السعي نحو محاولة جديدة، قد تكون أو لا تكون، أكثر توفيقاً مما سبقها، لكنها من حيث ترمّ ثغرة ستتكشف عن نوع آخر من القصور.. وهكذا يبقى صائد التجارب القصصية، مثل صائد الفراشات، في مطاردة دائمة لأسراب فاتنة، لا يشعر أبداً ـ على كثرة ما اصطاد ـ أنه اصطاد الفراشة التي حلم بها.

سيختلف أمر الناقد بعض الشيء، فهو لا يصطاد التجارب، بل المناهج، ويتعلق أمله في أن يقع على «كلمة السر» التي تمكنه من ولوج عالم البناء الفني والتعرف على أدق خفاياه، منذ كانت الأرض ـ الشخص ـ الموهبة تتهيأ لاستقبال مكوناته، ثم وهي تقوم بتجميعها على نسق، وتودع فيها من خصوصية الجمال ما يشهد ببراءة النسب. أمر آخر يختلف فيه الناقد عن المبدع، أنه قد يرتضي منهجاً واحداً طوال صحبته النقدية للنصوص، قد يعني هذا أنه وجد في المنهج ما يرجح اطمئنانه الى صلاحيته كضوء يكشف ويهدي، ولكن ناقداً آخر سيجد بغيته في منهج مختلف، وهنا سيتعدد صيادو الفراشات ـ المناهج، يعتقد كل واحد أن شبكته وحدها هي التي تملك الفراشة النادرة، لقد تعددت المناهج النقدية، ما بين اللغوي والنفسي والأخلاقي والشكلي، وما تولد عن بعضها، أو امتزاجه بغيره. وان الذي يقرأ المحاولات العملية التطبيقية لكل منهج على حدة ليشعر بأنه يكشف عن وجه جديد في أعمال كنا نظن أننا نعرفها كما نعرف أنفسنا، فإذا بنا لم نكن نعرف عنها أهم ما ينبغي، كما هو الحال مع أنفسنا أيضاً. ولكننا بعد أن نتخلص من نشوة التعرف على تطبيقات المنهج، لا نلبث أن نضيف الى اكتشافنا له اكتشافاً جديداً، وهو أنه قال شيئاً، وعجز في مقابله، أو أهمل شيئاً أو أشياء، وهذا يعني أن المنهج النقدي الذي يلغي كافة المناهج لم يوجد بعد، ونستطيع أن نزعم مطمئنين الى أنه لن يوجد أبداً، وستظل في كل عمل فني بعض أسرار تأخذ أماكنها في المساحات الخالية بين المناهج النقدية، وستظل هذه المساحات الخالية بمثابة النداء الذي يستنهض الهمم لاكتشاف نقد جديد. ما أبدع هذه السطور الختامية في دراسة الدكتور السريحي عن «تطور البناء الفني في القصة القصيرة، الخليجية»، وقد بذل جهداً علمياً نقياً يستحق الاعجاب، غير أنه يختمه بقوله: «وإذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث فإنما هي التأكيد على أنه محاولة لاكتشاف بنية شمولية لحركة تطور القصة القصيرة، تضبط ايقاع هذا التطور، وتكشف عن علاقته بوظائف العناصر التي يشتمل عليها بناء القصة، ولعل للموضوع مداخل أخرى يتأتى لغيري من الباحثين طرقها». سنضع هذا الختام في موقعه من التقدير، فنحن

نعرف أن للموضوع مداخل أخرى عزف عنها الباحث الفاضل، لأنها لا تحقق له ما رمى اليه وحددته عبارته السابقة في ثلاثة أهداف: اكتشاف بنية شمولية لحركة تطوير القصة القصيرة - تتمكن هذه البنية من ضبط ايقاع هذا التطور - وتكشف عن علاقة هذا التطور أو تأثيره على وظائف العناصر التي يشتمل عليها، أو بالأحرى: يقوم عليها بناء القصة. هذه أمور ثلاثة من حقنا أن نناقشها مع الباحث، وأن نرى الى أي مدى كانت وافية بالعنوان، أو وفية له، وهو: «تطور البناء الفني» ومن الطريف أن نشير الى مساعدة مبذولة بكرم، في البرنامج المقترح لفعاليات الندوة، الذي أرسلته الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع دعوة المشاركة، وتحدد هذه المساعدة - المشورة، بالنسبة لما نحن بصدده، تحدد عناصر البناء الفني بأنها: الشخصية - الزمان - المكان - الحدث - الحبكة - لحظة التنوير - اللغة (الأسلوب) - الحوار. وتمضي المساعدة بعد تفصيل العناصر الى تحديد أسلوب العمل فتقول: «ملامح تطور البناء الفني في كل عنصر من هذه العناصر، وعلاقة هذا التطور بموضوع القصة، أو بعبارة أدق: برؤية الكاتب للتجربة الانسانية التي تتناولها القصة».

نستطيع أن نقول أن الدكتور السريحي لم يأخذ بهذه العناصر كلها، وما اصطفاه منها لم يأخذ درجات متساوية من اشباع الاهتمام، وقد يكون أهمل ما أسمته المشورة: موضوع القصة أو رؤية الكاتب للتجربة الانسانية، وليس من العسير تبرير هذا الاهمال، فالباحث لم يتعرض لكاتب، بل لنص، وهذه فضيلة عظيمة في السياق الذي اختاره، ولكنها تكشف عن وجه من القصور في رصد ملامح المناخ الفكري والاجتماعي والسياسي، الذي ترك آثاراً لا نشك في وجودها، حددت ايقاع التطور الذي أشار اليه في عبارته الختامية، فهذا الايقاع ليس الا أصداء الواقع والممارسة، التي تتجاوز خصوصية الفن الى عمومية الحياة. وهذه - على أي حال - ليست قضية ذهنية أو فكرية نظرية قابلة لأكثر من تأويل، فمن بدهيات الفن، ومنه الأدب، وجود علاقة حتمية، بين الموضوع والشكل، علاقة تمكن أن تكون إيجابية أو سلبية، من وجهة نظر النقد، الذي يصبح من بعض واجباته أن يكشف عن طبيعة هذه العلاقة، وأثر الوضع العام الممتد باتساع قوى المجتمع المؤثرة، في الهام الأديب تجارب بعينها، وكفه عن تجارب غيرها، ومهارته في النفاذ بين مساحة المباح والمحظور، ليقول كلمته بتشكيل فني يخرج بها من منطقة المحظور الى منطقة المباح، أو الذي يمكن السكوت عليه.

لقد أراد الباحث الفاضل أن يعامل القصة القصيرة في الخليج والجزيرة على أنها نمط أو عدة أنماط - من وجهة البناء - سائدة، يمكن حصرها، وهذا معنى نبيل يستحق التنويه، وهو أحد أهداف هذا الملتقى، وهو حق بمقدار ما أن القصة القصيرة العربية، على امتداد الوطن العربي يمكن أن تؤطر في هذه الأنماط ذاتها حق أيضاً، وقد أشار الدكتور السريحي الى هذا المعنى صراحة ونحن نوافقه، فأقطار العالم العربي كالأواني المستطرقة، تتبادل الخبرة، وتتهادى المعرفة، وتتناوب الريادة ما بين فن وآخر. هذا كله صحيح في القصة القصيرة، كما في أي نشاط انساني آخر، وهو حق بمقدار ما أن عكسه صحيح أيضاً، وقد نص عليه الباحث، بعبارة محددة تقول: «ان للقصة القصيرة المعاصرة من عدد الأشكال والصيغ ما يمكن أن يكون مساوياً لعدد هذه القصص، التي كتبت، بحيث تصبح محاولة السيطرة عليه ضرباً من المستحيل، وافتراض شكل واحد أو مهيمن ضرباً من الادعاء أو التعميم». هذا كلام دقيق وشريف، وقد شق الباحث طريقه بين حدي المستحيل، بأن يتعسف بفرض نمط مسيطر، أو أن يتبعثر في ملاحقة آلاف القصص، أو مئاتها، بأن انتخب عدداً من القصص، هي أنماط أو أشكال، يفترض أنه بهذا الانتخاب قد رصد أهم ملامح تطور البناء الفني في القصة القصيرة الخليجية. ولنا هنا ملاحظتان:

الأولى: أنه بمنطق الانتخاب نفسه، الذي يقوم على التغليب كان يمكن أن يتحدث عن أشكال سائدة أو مؤثرة في كل قطر خليجي على حدة، وهذا ممكن لأنه معبر عن واقع لمن يطيل التأمل، وممكن منهجياً دون أن يوقع في التشرذم أو التشتت وراء النصوص المفتتة، ودون فرض العزلة على كل بلد، وهو ما لم يوافق عليه، ولا نرتضيه أيضاً، لكن: هل النشاط القصصي في البحرين مثلاً، وقصصها ذات مذاق خاص، ويقتنص تجاربه من رؤية ولأهداف تترك آثارها على الشكل لا محالة، هل هذا النشاط القصصي في البحرين في جملته، يتوافق والنشاط القصصي في المملكة مثلاً؟ أو الكويت؟ وهل ظاهرة كاتبات القصة في قطر، من النساء، وتأخر ظهور الكتاب من الرجال، لا تنعكس على نوعية التجارب، ومن ثم بناء الشخصية، والمعجم اللغوي، وطريقة الحوار؟ وهل ما تكتبه كلثم جبر يشبه ما تكتبه ليلى العثمان، لمجرد وحدة النوع، أم أن فروقا في المناخ العام، وفروقاً في الذات الفردية تركت آثاراً واضحة على بعض عناصر البناء، كانت تستحق التنويه من خلال العناية بما أسمته المشورة الكريمة، المرسلة من الأمانة العامة: «موضوع القصة، أو رؤية الكاتب للتجربة الانسانية التي تتناولها القصة».

أما الملاحظة الثانية: فهي عن هذه القصص المنتخبة،

كعلامات هادية تضيء الطريق الى تطور البناء الفني. ولا بد أن نطري الخبرة، والذوق، والمنهج، في اختيار قصص سليمان الشطي، ، وأمين صالح، وعبده خال، ورجاء عالم، وعبد الحميد أحمد، واسماعيل فهد اسماعيل، كممثلين بالنيابة عن القصة القصيرة الحديثة في الخليج، ولكن: هل هذا التمثيل كامل لأشكال البناء أم أن هناك أنماطاً أخرى لا تزال تطالب بحقها؟ وهل القصص المختارة لكل من الأسماء السابقة هي خير ما يمثل البناء الذي اختيرت لتكون نموذجاً موضحاً له؟

وباستثناء ما كتب عن قصص عبده خال بصفة خاصة، لم نعرف الى أي مدى يترسخ هذا النمط من البناء في تجارب الكاتب الذي اختيرت قصته نموذجاً موضحاً له، على أهمية هذه الاشارة في تبيان قيمة هذا الجانب من التطور وأصالته وعمقه، وأنه ليس مجرد «مغامرة» أو «شطحة» ارتكبت لمرة واحدة، فجاء باحث سخي النفس وأسبغ عليها وصف التطور.

ثم نشير أخيراً في هذه المقدمة عن المنهج، الى هذا العنوان الفرعي للدراسة، وهو: «جدل المكتوب والشفهي». واختيار هذه الزاوية يستحق تحية خاصة للدكتور السريحي، ويدل على استقلال نظرته وقدرته الواضحة على التخلص من أسر المأثور والشائع من أقوال الأدباء وتقريرات النقاد، ان من يقرأ ما كتبه يحيى حقي في فجر القصة المصرية، وما كتب تيمور ومن سبقه من قصاصي المدرسة الحديثة مثل محمود طاهر لاشين، ومقدمات قصص عيسى عبيد وشحاته عبيد، مع كل التقدير لجهودهم الرائدة، وابداعاتهم المقدرة، سينتهي الى أن فن القصة القصيرة قد أنزل علينا من لدن جو جول وتشيكوف، وزولا وموباسان، وادجار ألان بو، وغيرهم من أدباء هناك، وهنالك، دون أن يكون للأدباء «هنا» أي جهد غير حسن التلقي، هذا اذا أحسنوه، ثم التقليد، اذا استطاعوه، فإذا غضب باحث لكرامته القومية، أو كرامته الموضوعية فإنه يتوقف في محطة عابرة اسمها «فن المقامة»، ليثبت أن لنا في الحسنى نصيبا، وان يكن محدود التأثير، أو مرحلي التأثير يرتبط بالنشأة المبكرة، ولا يصمد في مصارعة الموجة القادمة من كل صوب محملة بالفلسفة والمواقف الاجتماعية والنسب الجمالية. لا نحب أن يسبق الى خاطر أننا ضد انتقال المعرفة، أو الافادة من كل تقدم مادي أو فني أو معنوي، وإذا كنا نقول أن أقطار الوطن العربي كالأواني المستطرقة، فإن القرن القادم، بل العقد الأخير من هذا القرن، ونحن نكاد نلامسه، سيجعل من هذا العالم على امتداد قاراته وأقطاره مجموعة من الأواني المستطرقة. واذا كنا نرى أن أثر المقامة ليس مرحليا يرتبط بالنشأة، بل نرى ما هو أكثر، وهو أن التراث القصصي العربي يتجاوز المقامة، ويتجاوز في تأثيره العقدة البسيطة ورجل الكدية والحيلة، واللغة المسجوعة، يتجاوز المقامة الى الخبر القصصي الذي يأخذ امتداده في كتابات الجاحظ، والى القاضي التنوخي صاحب «الفرج بعد الشدة»، وما يشبهه من «الكشكول»، و«سكردان السلطان» و«مصارع العشاق» وغيرها، اذا كان هذا المدى التراثي لم يكشف عن طبيعته الى اليوم، ومن باب أولى لم يكشف عن الوسائل والصيغ التي تتنفس بها في قصتنا الحديثة، فان الوجه الآخر للنشاط القصصي التراثي، وهو الوجه الشعبي، أو الحكاية الشفوية الفلكلورية، الجماعية التأليف، ذات الأصول والوظائف الاجتماعية الفطرية الراسخة، لم تجد من يعنى بها، ويرد اليها اعتبارها، ومن هنا، يكون اكتشاف هذه الزاوية «جدل المكتوب والشفوي» كمدخل لرصد مظاهر تطور البناء الفني في القصة القصيرة الخليجية، عملا يستحق به الدكتور السريحي تحية خاصة، مقدرة.

على أن هناك نقطة صغيرة، ومهمة فيما نرى، نذكرها، ليس كتحفظ على ما أبداه الباحث من اهتمام بالحكاية الشفوية أو الفلكلورية الى الحماسة لها، وكأن ما أسماه بأدبيات الخطاب الشفوي هو الأكثر صميمية في التعبير عن الأصول الجمالية للقصة القصيرة، في حين أن ما أسماه بأدبيات الثقافة الكتابية قد أضعفها لأنه مناف للغتها، وما تؤثره القصة من كثافة واغراب وسرعة. لقد عبر عن هذا بأنه «اقتحام»، وعلى سابقه بأنه «استعادة» وترادفت صفات الغرائبي والمدهش والسحر والفاعل الدلالي والرموز، لا نجد ضيراً في وصف القصص التي وظفت بعض عناصر «الحدوتة الشعبية» بكل صفات الاستحسان، ولكن، ينبغي ألا يفهم أن هذه الصفات هي جواز المرور الى الجودة الفنية. ان التطور التاريخي لأي فن غالباً ما يكون من التعقيد الى البساطة، حتى وان ظننا عكس ذلك، أو رصدنا بعض المراحل التي اتجه فيها تفاعل التجارب، أو تناميها في تيار ضد ذلك، وليس من شك في أن الحكاية الشعبية ستبقى هي الصيغة الأكثر بساطة، ومن البساطة (أو غياب القيود بما فيها المنطق) تستمد حريتها، ومن ثم تأثيرها الحاد، ولكننا لا نريد أن نجعل هذا الهدف غاية أو مقياساً حاكماً للجودة، فإذا كنا نعيب التشرنق الذاتي، بمقدار ما نعيب التعالي الثقافي، فاننا لن نعجب بالفلكلور لمجرد انتسابه الى الجماعة وطول صحبته للأعراق، ان اجترار الطعام الواحد لن يؤدي الى جديد، ونتيجة هذا الشغف بالمأثور الحكائي الشعبي لن تكون بعيدة عن أحد أمرين كلاهما عقيم: التسطح أو الاستغلاق. ولا أريد أن أنزلق الى العبارة الممجوجة لكثرة

ترديدهـا وان تكن حقيقية، وهي أننـا في هـذا المرحلة من تاريخنا نحتاج الى. . . والي، ولكني أقول ان القصـة القصيرة فن أدبي يستخـدم أداة مختلفـة، وهـذا يعني أنـه من قـماشـة مختلفة، ويخاطب مستويات مختلفـة، ويمكنه أن يستمـد بعض خيـوطـه من علم الاجتماع، أو علم النفس دون أن يستحق لـوم الدكتـور السريحي على ذلـك، كـما يمكنـه أن يستمـد الفنون الشعبية على تنوع أدواتها أو وسائلهـا، وليس الحكايـة الشفـوية وحـدها، دون أن يعتـبر هذا فضيلة في ذاتـه، انه، مثل كل روافد الخبرة الانسانية المطلوبة لأديب مبـدع، يحكم عليه بحسب موقعه من التجربة، وكشفه عن أصـالة الـرؤية والمعالجة الفنية لصاحبها.

- ٢ -

ونبـدأ من البـدايـة لنتعـرف عـلى محتـوى هـذه الـدراسـة القيمـة، عن «تـطور البنـاء الفني في القصـة القصـيرة»، الخليجيـة، من زاوية جـدل المكتوب والشفهي، الـذي يعني أنها نـظرت الى هذا «الشفهي» عـلى أنه الأصـل، وأن عملية التطوير جاءت لتغير فيـه، ليس بالضرورة الى الأحسن، كـما أشارت الدراسة بحق. على أنها اعتـبرت الاهتمام بـالمضمون ذي الـرسالـة الاصلاحيـة هو نقـطة البدايـة، والمدخـل الى أدبيـات الخـطاب المكتـوب، ولأن الكتـاب لا يستنـدون الى تراث قصصي يهدي الى فن التشكيـل الحديث، فقـد انفصم في هـذه القصص المبكـرة الخـطاب عن التـاريـخ، سيـطرت النـزعة الانشـائية، وثـرثرة الخـطابة، وأخـذ الخبر والتقـريـر بـالزمـام، وقع الحـدث معزولا في ركن ضئيـل، وكأنـه سؤر الاناء. لقد تصـدى للعملية أصحـاب الأساليب، وطـريقهم مفتوح الى الصحف، وليس أصحاب الخيال وصناع الصور، فكانت الثمرة التهجين والانزواء، بـظهور القصـة المقاليـة، وبتحـول القصة من فن شعبي جماعي الصنـع والتلقي، الى فن مكتوب يصنعه فرد، ليقرأه فرد أيضاً.

وهنا يقدم دراسة نقدية ممتعة لواحدة من قصص البدايات المبكـرة في الحجاز (قصـة البائسـة، لحسين عـرب) وصفهـا صاحبها بأنها يمتزج خياليها بالواقع، وهي قصة بائسة حقاً إذ لا خيال فيها ولا واقـع، ولكن الدكتـور السريحي حولهـا الى متعة حقيقة لأنـه استطاع أن يحـدد من خلال حـواره النقدي معها كل مـلامح البـدايات في القصـة العربيـة القصيرة عـلى امتـداد أقطارهـا، وما قـاله عن «قصـة» حسـين عـرب وهـو صـادق أيضـاً عـلى قصص المنفلوطي مثـلاً، دون اختـلاف مؤثر.

بعد تحديد ملامح البدايـة، انتقل البـاحث الى ما أسماه القصة القصيرة الحديثة، وقفز بنا في وثبة واحدة نحـو أربعين عاماً، ليعرض علينا من قصص الثمانينات (وكـل اختياراتـه بعـد ذلك منهـا) ما يؤكـد بشكـل بـارع التـطور، الى درجـة التناقض المطلق مـع البدايـات. وهنا قـدم عدداً من الهـدايا الثمينـة أولهـا أنـه وضـع تحفـظاً عـلى مـا يمكن أن يفهم من «التـطور» من معنى الانتقال الشـامـل، أو التـطور العضـوي الحتمي بقوة القوانين البيولوجية حيث «تتحرك فيه الأشياء أو الـظواهـر من الأدنى الى الأعـلى، ومن البسيط الى المـركب، ومن السـطحي الى الأعمق، ذلـك أن مـا نسميـه أحيـانـاً بالتطور، انما يكون بـاسترجـاع الأدوار الحقيقية، والوظائف الأسـاسية لبعض السـمات والعنـاصر، بحيث يصبـح تـطور الفنون حركة دائرية متعاقبة، وليس خطاً تسلسلياً صاعداً».

وهدية أخرى لا تقل جمالا وأهمية حـين نبهنا الى أهميـة الدور الذي قام به النقد النظري، كضاغط سلبي وسع الفجوة بين القصة الشفوية والقصة المكتـوبة، من حيث أصر عـلى حصر الحدث القصصي، أو حصاره في حـدود الممكن. وليس آخر الهـدايا تلك الـوقفات النقـدية التـطبيقيـة لقصص: صـوت الليـل - من ذا الـذي يهز قـاربنـا - انفجـار بحـار مسكـون بالخوف - ألف ضفيرة وقهرمانة - السبة، وهي على ترتيبها كما وردت في أثناء الدراسة، وكما أشرنا لأصحابهـا من قبل. ولا نشك في أن هذا الاختيار كان مـوفقاً، دون أن يكـون حجراً على غيره بالطبـع، وكانت المحـاولة النقـدية علميـة منضبطة بالمصطلح ومتكاملة الى حد مناسب. ولا بد أن نشـير الى أن هـذا النقد التـطبيقي هو أغنى مـا في الدراسـة، وهـو الـذي استطاع أن يرمّ - نسبياً - الثغرات المتوقعة في بحث مختصر لا يريد أن يقول كل شيء، وقد لا يجد الفرصة متاحة للوقـوف عنـد المهم، اكتفـاء بـالاشـارة الى الأهم، وهي مسـألـة اجتهادية، بقدر ما هي منهجيـة في نفس الوقت. فـإذا كانت «صـوت الليل» جسـدت بنجاح مبـدأ التقاطـع الـذكي بـين الخطاب والتاريخ، وحققت الأسلوب الموافق لانبساط القصة في الحيـز، في حين عكست قصـة «من ذا الذي يهـز قاربنـا» روح الشعـر وجـو الملحمـة وبـطلهـا الأسـطوري، واقـتربت «الحفلة» من تحقيق التوازن بين الزمن والحدث والشخصيـة، مستبقية مع هذا الطاقة الشعرية بما تتطلب من ذاتية غنـائية، واستـأثرت «ألف ضفـيرة وقهرمـانة» بـاستعادة دور الفـاعـل الـدلالي للشخصيـة في القصـة، واستعـادت معـه الغـرائبي والمدهش من تقاليد الخطاب الشفـوي الذي كـاد يندثـر، كما ظهر أثر فن المسرح والسيناريو في «البيدار» فكانت في المـوقع المضاد، أو القطيعة مع الخـطاب الشفوي، وتـذهب «السبة» بـالـتركيـز في الحـوار، وتـوقف السرد عند حـدود الـوصف المشهـدي، واستخدام أسلوب التقطيع على طريقة السيناريو، بما يحقق تعدد زوايـا الرؤيـة وقوة الحضـور المسرحي. . . اذا كـان هذا الـرصد الـدقيق لهذه القصص المنتخبـة من مئـات

القصص ينبثق من تحليل الدكتور السريحي لها، بصبر وموضوعية، فانه يكون في نفس الوقت قد رسم معالم خريطة التطور البنائي، أو أهم هذه المعالم، كما أغنى - الى حد كبير - منطقة النقد العملي، التي لا تزال فقيرة جداً، ان لم تكن قاحلة، بالنسبة لفن القصة القصيرة بالذات.

لعلنا نستطيع - بعد هذا التعرف على أهمية هذه الدراسة، وما حققت من ايجابيات - أن نشير الى تفاصيل صغيرة، فيما نرى أصابها شيء من القصور، أو كان يمكن أن تؤدي على نحو أكثر وفاء بالموضوع، هي أشبه بالهوامش التوضيحية، أو التساؤلات الاستيضاحية، التي لا تخدش ما أبدينا من اعجاب، فلا تجاوز منزلة العتاب بين الأحباب.

١ - في النصف القرن الذي شهد نشأة وازدهار الفن القصصي عاشت الجزيرة والخليج سلسلة من التغيرات الاجتماعية الواضحة، المؤثرة. اننا حين نمايز بين عصرين: عصر الرعي والغوص والتجارة، وعصر النفط، انما نجمل في عبارة مختصرة ضروبا من التغير في البنية الاجتماعية، وما يتبع هذا من تحريك في مركز الثقل الاجتماعي، واختلاف في الذوق العام، والمثل الأعلى، وهذا وغيره يستتبعه تغير في أهداف الفن، كما أن الثقافة السائدة ومساحة الاتصال بالعالم الخارجي وايقاعه، تؤدي الى تغير في أشكاله وقيمه الجمالية، ومحصلة هذا أن التغير الاجتماعي لا بد أن ينعكس على البناء الفني، من حيث أن البناء هو مجمل العلاقات التبادلية بين العناصر المكونة، وهذه العناصر انما تجمعت لأداء وظيفة، أو ابلاغ رسالة هي مختلفة من مرحلة لأخرى، وهذه العناصر متأثرة بالثقافة المتاحة ومدى الرؤية أو الاستشراف الذي يملكه المبدع للأدب. ليست اشارتنا هذه - على أي حال - دعوة لاخراج هذه الدراسة عن طبيعتها المكثفة الغنية بالحوار النقدي الى شيء آخر لم نقصده، من ذكر أسباب التغير البنائي في المجتمع، ومن ثم التغير البنائي في القصة، مع أن الدراسة كان يمكن أن ترصد الظاهرة من هذه الزاوية، وتستبقي كشافتها وغناها الفني أيضاً، ولكن ما نريده في حدود ما اختار الباحث الفاضل من منهج أن اسقاط أربعين عاماً تقريباً من جهود القصاصين أدى إلى عدم الحرص على رصد التطور في دراسة أساسها التطور، ولكنها أخذت بالطفرة، وكأنها تقول: هكذا كنا، وهكذا أصبحنا، أما كيف وصلنا فهذا أمر مسكوت عنه. انني أعذر الدكتور السريحي ولا أعتذر عنه، فالقصص في الثمانينات انهار، وهي طوال ثلاثين عاماً قطر يسير، ولعل الكثير من نصوصها غير ميسر، وقد يشعر تجاهها أنها لا تملك التميز أو المغامرة الفنية التي تستحق بها أن تنتمي الى العصر الحديث بقدر من الثقة، ولكن اغفال أمرها فيه قسوة، وفيه غموض بالنسبة لحلقة مهمة من حلقات التطور، وأضرب مثلا واحداً من الكويت، فليس لقاص مهم بأصالته ونشاطه الواسع هو فهد الدويري أي ذكر، وقد ملأ الخمسينيات بقصصه، كما ملأ الشاعر - فيما بعد - محمد الفايز الستينيات بقصصه أيضاً، وكلاهما قد أضاف الى البناء بالنسبة لمن سبقه، وأهميته لأجيال القاصين التالية ليست موضع ارتياب، وأنني أضعها في التصور الآتي: انني لا أعرف ما اذا كان سليمان الشطي - مثلا - قد تأثر بفهد الدويري وتعلم منه وأضاف اليه، أم لا، ولكني على يقين من أن فهد الدويري كان ضرورياً في موقعه ليأخذ سليمان الشطي موقعه بعد ذلك.

واضافة أخرى ثمينة كنا نجنيها من الاقتراب والتأمل لتلك المساحة الزمنية الصامتة، وهي أن بعض هذه الأطر، أو أنماط البناء ليست وليدة الثمانينات كما يمكن أن يوحى أو يستنتج من اختيارات الباحث، وفهد الدويري نفسه - مرة أخرى - كتب قصصاً شعبية، وللشيخ عبد الله النوري جهد تجميعي وفني في هذا اللون. كما أن القصة المقالية لا تزال موجودة، وليست مرتبطة بالبدايات كما يوهم الاستشهاد والتحليل، ونستطيع أن نقرأ مجموعة «الكلب والحضارة» رغم النص على غلافها بأنها «قصص من البيئة»، ويكفي أن نتأمل بعض عناوين ما يظن أنه قصص، مثل: أمراض المادة، ما قبل البترول، وحتى الكلب والحضارة التي تحمل المجموعة اسمها لا تختلف كثيراً عن المقالة التي تتخللها مشاهد وصفية. أما النزعة الانشائية والخطابية فهي مستشرية عند الكثيرين والكثيرات. ان هذا يعني في النهاية أن الأنماط لا تزال تتعايش، مثلها مثل سلوكيات حياتنا الاجتماعية، فالقديم لم ينقرض، والجديد له ارهاصات وجذور.

٢ - وحين نتأمل منتخبات الدكتور السريحي من القصص، سنستبعد أن أكثر هذه المنتخبات من الأدب السعودي، فإن كان هذا لا يعكس نسباً صحيحة للسبق التاريخي، والغزارة الكمية، والجودة الفنية فانه يعكس الخبرة المباشرة التفصيلية، وهذا من حقه مادمنا في اطار الجغرافية والتاريخ المحددين للبحث، ولكن ما لا يمكننا استبعاده هو ما نلاحظ من نقص الرصد لأنواع البناء الفني، استجابة لعامل ذاتي واضح، هو حماسته للحداثة، وترحيبه التبريري لمغامراتها التعبيرية، رغم ما يمكن أن يقال بهذا الصدد عن نزعة اللاقصة في القصة، وعن تمييع الحدود بين أشكال الفنون القولية، وهذا من حقه أيضاً، فهو ناقد، والناقد موقف ومنهج، ولكنه هنا دارس وباحث، ولهذا يأتي العتاب في اغفاله (أكاد أقول المتعمد) للقصة الواقعية الاجتماعية، مع أنها الركن والأساس لكل ما جاء بعدها من اجتهادات، حتى التي تأخذ موقع المخالفة أو الرفض أو

التشويه للواقع. فهل يدل هذا على أن قصة حسين عرب (البائسة) أو قصة «خالتي كدرجان» التي ظلمتها أحكامه النقدية، هي في رأيه تكفي لتمثيل القصة الواقعية الاجتماعية؟ ان الأشد فداحة من هذا أن ينطوي هذا الاغفال على نية أن القصة الواقعية الاجتماعية ليس لها أسس بنائية، أو بعبارة حادة: ليست انجازاً بنائياً يستحق التنويه، والعناية. وهذا يغاير الحقيقة، ويغاير ما تدل عليه جهود عزيزة. وبعد فهد الدويري نضيف اليها تلك الأسماء الراسخة: محمد عبد الملك، وعبد الله خليفة، وخلف أحمد خلف، وليلى العثمان. وانني أرى من الصعب تقديم دراسة تريد أن تكون وافية، عن القصة القصيرة في الخليج، ولا تحمل اشارة متأنية الى هذه الأسماء المهمة، حتى لو كان الموضوع هو البناء، وكان المنهج يؤثر الاختيار.

ولم تكن القصة الواقعية الاجتماعية ضحية وحيدة، فهناك أيضاً ما يمكن أن نطلق عليه القصة التجريبية، ونوجه الاهتمام الى مجموعة سليمان الخليفي الثانية، بل نكتفي باختيار مفرد لأول قصص هذه المجموعة، وهي قصة «ويبقى المنحنيان» وقد صنعت مزيجاً نادراً من الرمزية والسريالية، وتوازناً بين النفسية والاجتماعية، وتلاقياً رهيفاً بين الحدث المكتمل والدلالة المفتوحة، وليست جهود عبد القادر عقيل بأقل أهمية في مجال القصة التجريبية، التي نعتقد أنها تحتاج الى عناية خاصة، ووقت خاص، كما يمكن اعتبار محمد المر من جماعة التجريبيين أيضاً، وإن انفرد بوجهة خاصة في منحاه التجريبي.

وهناك نمط ثالث، لم تجر الاشارة اليه أيضاً، وهو بحدود المصطلح ليس من القصة القصيرة، لكنه قد وجد، وهو بسبيله لتأكيد هذا الوجود، مستجيباً لحاجات الصحافة والسرعة المتضاعفة وأعني به القصة القصيرة جداً، القصة في صفحة، أو في عمود صحفي، وقد أطلقت على هذا الشكل: القصة الفلاشية، أو الومضية ولها في مصر حزب ناهض، في مقدمته محمد المخزنجي وربيع السبروت، ويمكن أن ينضم اليه محمد الماجد، ووليد الرجيب، وجار الله الحميد، وغيرهم. وهذه القصة الفلاشية ليست اختصارا لقصة قصيرة، وانما هي تقطير لها، ان صحت هذه الصورة المجازية، واتجاه الى تركيز التأثير، باختزال عناصر البناء الى الحد الأدنى، والتوجه رأساً الى الخاتمة التي تومض كالبرق كاشفة كوناً متراميا من المشاعر أو الأفكار في لحظة خاطفة.

٣ ـ ثم نشير أخيراً الى ملاحظات سريعة تمس الصياغة العلمية للدراسة، وما يتأسس عليه هذا من اتصال بالمراجع الأصيلة دون الوسيطة، فالدكتور السريحي يصف القصص المعاصرة بأنها حديثة، وهي لا تختص بهذا، لأن القصة القصيرة العربية كلها حديثة، بالتحديد العلمي للعصر الحديث، وحين يتحدث عن عنصري البناء: الخطاب والتاريخ ـ على ما يذهب اليه تودروف، فانه لا يحيل الى مرجع يمكن استشارته والاستئناس برأيه، لعل القارىء يشاركه حماسته لهذا التقسيم أو يخفف من الاعتراض عليه، والاقتناع بدقة المصطلحات المأثورة وبعدها عن التداخل. وحين يستخدم مصطلح «القصة المقالية» ينسبه الى بكري شيخ أمين، الذي تقدر له سبقه الى دراسة شاملة عن الحركة الأدبية في المملكة، ولكنه ليس صاحب هذا المصطلح، الذي نجده في تركيبه الأكثر دقة، وهو المقالة القصصية، في كتاب: «القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي» للدكتور شكري محمد عياد، وقد تحدث عن المقالة القصصية في أكثر من موضع، ثم أفرد لها فصلا (ص ١٠٢) من كتابه وجاء شيخ أمين وقلب المصطلح فأصبحت المقالة القصصية قصة مقالية. وأخيراً... أليس الدكتور السريحي يشاركنا الرأي في أنه لا يصح الاعتماد على مقالات صحفية اجتهادية، حتى وان كانت الأسبق، فيما يتعلق بنشأة القصة في البحرين وقطر، مع وجود كتابين مشهورين، لباحثين مدققين نكن لهما كل التقدير، وهما الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم، وكتابه: القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت والبحرين) والدكتور محمد عبد الرحيم كافود وكتابه: الأدب القطري الحديث؟ ان عدم الاعتماد على المراجع لا يعني عدم العودة اليها، أو تجاهل الاشارة اليها حيث تكون الاشارة واجبة، وقد يكون من فضائل هذا البحث القيم أنه لم يغرق في الاقتباسات العلمية، ولم تتقاذفه المراجع، واعتمد على قراءة متأنية في حدود ما اختار، وكفاه هذا فضلا وأمانة وأصالة.



الانتماء من العزلة

دراسة في إمكانات استجابة شكل القصة القصيرة لقضايا بلورة الهوية القومية في الخليج العربي

بقلم: د. إبراهيم عبد الله غلوم

المقدمة: الإطار النظري العام:

تؤكد هذه الدراسة على ان المفهوم الأساس للقصة القصيرة ينحصر في كونها صيغة لزمن له مغزى خاص جداً بالنسبة للشخصية القصصية (ونعني بالشخصية الانسان باعتباره مادة متصلة لفن القصة)(١) وما دام هذا الزمن لا ينفصل عن مفهوم الذات بالنسبة للشخصية، فإن من الطبيعي أن تتجه حركة الزمن في دوامها وجريانها وتتابعها نحو تعزيز صلة المبدع بالخبرة الخاصة بالزمن الذاتي، أو بالشعور الخاص المتمثل ذاتياً لدى بطل القصة؛ وهو الشعور الذي قد تستقل به منطقة اللاوعي. وقد يمتزج أو يستفيض به الوعي عامة، ولكنه في جميع الأحوال يظل خبرة خاصة، حالة خاصة، ودقيقة لا تنقطع علاقتها المباشرة بالعالم الداخلي (الانفعالات والأفكار) وإنما تحتشد في بؤرة تمثل بالنسبة للقاص العالم الذي لا يستطيع ان يتمثله دون أن يضعه في إطار من الزمن المحدد في مشاعر خاصة بالأنا.

ويغدو المكان ضمن هذا التحديد النظري جزءاً لا يتجزأ من حركة الزمن أو من الخبرة الواقعة لدى الانسان بواسطة الزمن. فهو مكان قد يتغير مع جريان الزمن، وقد لا يتغير حين يكتسب الزمن في القصة صفة الديمومة. وفي الحالتين تبدو الأشياء المتصلة بتفاصيل المكان نسيجاً يتشكل من مصدر التجربة أو الحياة الانسانية، وليس بحث القاص عن المعنى الخاص جداً في هذه التجربة أو في رقعة الحياة إلا من قبيل الإمساك الفذّ بأكثر اللحظات تحديداً لوعينا بالزمن في مفهومه الشخصي أو الذاتي؛ وأبعدها عزلة في زمن الذاكرة وأعمقها تفرداً في الانزواء بلحظة التحول.

وانطلاقاً من هذا التحديد النظري فإن الدراسة تفترض وجود جفوة طبيعية بين الموضوعات القومية العامة، وشكل القصة القصيرة. لأن مثل هذه الموضوعات تناقض طبيعتها الفنية، وتقع في منطقة ذهنية موضوعية يسيطر عليها نطاق المفاهيم العامة. ونظام الإحالات الموضوعية التي لا تنطلق من طبيعة الخبرة الذاتية المرتبطة بزمن محدد وتجربة محددة.

وإذا شئنا الدقة أكثر يمكننا القول: ان القاص لا يبني عالمه في القصة القصيرة فوق شعور عام سواء اتصل بالوطن أو القومية أو الانتماء الانساني، وليس من قبيل المبالغة ان نؤكد على ان هذا القاص لا يصوغ زمان الشخصية القصصية بمنطلق موضوعي عام؛ أو في إطار مفهوم مجرد؛ لم يدخل في مجال الخبرة، ولم يتصل بالمشاعر والانفعالات والأفكار الخاصة. وهناك الكثير من الأفكار والمفاهيم حول الهوية والقومية لا تزال إما في نطاق من التجريد والتنظير، أو

---

(١) نستخدم مصطلح القصة لنعني به القصة القصيرة وحدها دون الرواية لأننا نسلم أن مصطلح الرواية Novel مصطلح محدد من الناحية النظرية، وحين نستعين بأية إشارة في هذا الفن فإننا لن نستخدم إلا مصطلحه الخاص الذي لا يلتبس مع مصطلحات القصة والقصة القصيرة.

في نطاق من المثل والقيم المعنوية التي لا يحتشد بها الزمن في الخبرة الاجتماعية والأخلاقية للإنسان. انها مثل وقيم لا تتشكل بصورة يومية في مجرى الزمن كما تتشكل بواسطة الهموم والأفكار الصغيرة المتدافعة في نطاق الخبرة الذاتية للشخصية.

قد تتناسب موضوعات الهوية والقومية مع بعض الأنواع الأدبية التي تختلف فلسفتها في تجسيد التجربة الانسانية مع القصة القصيرة اختلافاً جوهرياً، كالقصيدة التقليدية التي تبني عالمها من تصور الأشياء والأفكار تصوراً كلياً موضوعياً. وكبعض الأنواع أو الأساليب المحددة في الرواية والمسرحية التي تحتفي بمنظومة الإحالة الموضوعية بواسطة الإسقاط التاريخي أو السياسي.

وما يبدو متناسباً مع تلك الأنواع والأساليب يمكن ان يكون مدمِّراً للقصة القصيرة، لأن النطاق العام من المفاهيم والموضوعات والمثل لا يمكن تحويله بسهولة في شكل القصة الى خبرة ذاتية متصلة بزمن محدد، ومتبلور في الماضي أو الواقع أو المستقبل. وعدم إمكانية مثل ذلك سيجعله في بعض النماذج القليلة التي نهتدي اليها مجرد عبء يصعب توظيفه ودمجه في عالم قصصي مكتمل.

ويمكن ان يحدث التدمير نفسه لشكل القصة القصيرة حين يتحول الزمن الذاتي الذي نظرنا اليه كجزء من الخبرة الانسانية الى زمن ذاتي مباشر لا يتصل سوى بخبرة التاريخ الشخصي لعواطف القاص، وانفعالاته وخبراته الذاتية المباشرة[٢]. هنا يكفّ الزمن الذاتي الخاص عن أن يكون زمناً خاصاً ذاتياً بالمفهوم القصصي الذي تطرحه هذه الدراسة. لانه ـ ذاتياً ـ لا يتصل سوى بذات القاص. وهي ذات عريضة بالطبع، ومنتشر، في علاقاتها بالآخرين، وبالأفكار والانفعالات وحينئذ لا يغدو ذلك الزمن جزءاً خاصاً من الخبرة يتم تحديده بواسطة شكل القصة القصيرة.

وتستبر هذه الدراسة مفهومها النظري في ثلاثة مداخل، تقود جميعها نحو تعزيز يقينها بذلك المفهوم، وكشف وضوح رؤيتها المؤصلة لفن القصة القصيرة أوّل المداخل يدفع فكرة الموضوعات المتصلة بالشعور القومي العام نحو دائرتها الواسعة التي نراها معزولة عن تشكيل الخيال في القصة القصيرة.

ولا نتنكر في هذا المدخل لكون الشعور بالانتماء القومي واقعاً في نطاق الخبرة الذاتية. فهذا مما لا نستطيع دفعه. وإلا ما سجلت ذلك الكثير من دواوين الشعر العربي والمسرحيات والروايات التاريخية، أو ذات تكنيك الإسقاط الموضوعي. وإنما الذي ندفعه هو أن تشكل الموضوعات القومية التي نرصدها في تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي عناصر بنيوية أساسية في خيال تلك التجربة. ومن هنا تسوق هذه الدراسة مدخلها الأول مستهدفة تحليل الكيفية التي ينهار فيها الشكل القصصي مع الموضوع القومي العام. أو الكيفية التي يكفّ فيها الموضوع القومي العام عن أن يكون انفعالاً عاماً، مشتركاً ويتحول الى زمن ذاتي، وخبرة خاصة متصلة بالأنا كما سنرى ذلك في تحليل النماذج.

ويدفع المدخل الثاني ظاهرة توظيف الموروث الشعبي في تجربة القصة القصيرة نحو المراجعة والاستبصار على ضوء المفهوم النظري لهذه الدراسة. ذلك ان أي تفسير نقدي ضيق يعتمد الظواهر الخارجية قد يرى الى الموروث الشعبي باعتباره أحد العناصر الأساسية المعبرة عن فكرة الانتماء القومي العام في القصة القصيرة؛ بينما الحقيقة لا تعدو ان تكون على النحو التالي: وهي ان هذه الظاهرة «التقنية» تمثل إحدى سبل بحث القاص في الخبرة الذاتية مستعيناً بخيال الشعر، أو بعناصره الأساسية المعتمدة على الكثافة التعبيرية، أو إسقاطات الرموز أو استعادة اجواء الأسطورة، والاحتفاء بخيالاتها المهيبة وسط تفاصيل تفجرها الخبرة الذاتية المحددة لأزمة الشخصية المعاصرة في القصة القصيرة.

أما المدخل الثالث فيستبعد البحث المباشر عن الموضوعات القومية العامة، لينظر اليها باعتبارها موضوعات متشكلة في منطقة من اللاوعي لدى القاص من جهة والبطل من جهة ثانية. ومن ثم يقترح هذا المدخل البحث عن الشعور بالانتماء القومي من خلال تحليل كيفية اللغة عند القاص، وكيفية اندماج البطل «الأنا» بالآخرين، أو عدم اندماجه بهم، منعكساً على مستوى الدلالات والتراكيب والسياق العام لمفردات القصة ولتجربة القاص.

١ ـ المدخل الموضوعي لإمكانات الاستجابة:

في البحث عن موضوع الانتماء القومي في تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي يبرز اعتباران أساسيان يدفعان نحو موضعة هذا الشعور العام في سياق تاريخي أولاً وقبل كل شيء. أول الاعتبارين ان الشعور القومي العام نفسه قد مرَّ بمراحل مدّ وجزر وخاصة في فترة ظهور الكتابة القصصية منذ مرحلة البداية مروراً بالتطور والازدهار والنضج. وقد خضعت مراحل المد والجزر لأحداث سياسية وعوامل وظروف مختلفة على الصعيد العربي والدولي، وفي الحياة الاجتماعية كما في الحياة الاقتصادية والثقافية. ومن ثم فإن هذا الموضوع لم يكن ظرفاً ثقافياً وسياسياً مستمراً وسائداً.

(٢) هذه المقولة تثبتها دراستنا النقدية لتجربة القاص البحريني محمد الماجد وهي بعنوان «انتحار الذات وانهيار القصة» دراسة قدمت في ملتقى الماجد للقصة القصيرة، مارس ١٩٨٨.

لأنه كان يتبلور في مرأى من المتغيرات العنيفة، الأمر الذي يقتضي ان يوضع في سياقه التاريخي، وليس في سياق صلته العاطفية المستمرة في نفوسنا.

وثاني الاعتبارين يتصل بتجربة كتابة القصة القصيرة. فهي تجربة مرت بمرحلتين أساسيتين؛ تمثل بداية كل منهما بداية حقيقية لتجربة قصصية مستقلة. ولكل من المرحلتين جيلها من كتاب القصة القصيرة. ولذا فنحن امام جيلين لم يتعايشا ثقافياً وسياسياً. ولم يتواصلا بصورة مباشرة تؤدي الى تراكم مباشر في خبرة السابق مع اللاحق. ومع ذلك فيمكن ان توصف جهود الجيل الأول بالتأسيس والتأصيل، وجهود الجيل الثاني بالتطور والنضج.

ويمثل الاعتباران السابقان أساساً قوياً لبحث قضية الشعور القومي العام في تجربتين متمايزتين في كتابة القصة القصيرة: الأولى تجربة التأسيس والتأصيل، وتمتد من البدايات حتى نهاية العقد الخامس من هذا القرن. والثانية تجربة الازدهار والنضج والتجريب. وتمتد من الستينات حتى الفترة الحالية.

التجربة الأولى: العزلة الأولى عن الانتماء المباشر:

لا يعتبر موضوع الشعور بالانتماء القومي العام محوراً أساساً في قصص التجربة الأولى رغم أن هناك ظروفاً عديدة من شأنها أن تجعل ذلك الموضوع محوراً تدور حوله لحظات الصراع والتوتر في نماذج القصة القصيرة.

ومن أكثر هذه الظروف بزوغاً في فترة هذه التجربة ازدهار الشعور القومي العام في حركة القوى الاجتماعية، وخاصة في الكويت، والبحرين والإمارات العربية المتحدة. فقد كانت الحركة الوطنية في هذه المنطقة تعتمد من الناحية الأيديولوجية على ما كان يتبلور آنذاك من أفكار، وتجديدات وإصلاحات كانت تغذي مضمون الفكر القومي، وخاصة في قضايا الوحدة القومية، وقضايا التحرر الوطني (فلسطين، الجزائر وغيرهما من القضايا المتفجرة داخلياً من جراء التبعية المباشرة للاستعمار) وقضايا الديمقراطية، والعدالة، وسبل معالجة التخلف، والتنمية في إطارها القومي، ونحو ذلك مما يمثل تنظيراً حقيقاً للرؤية الإصلاحية البرجوازية في المجتمع العربي خلال الفترة التي نتحدث عنها.

ورغم عدم تحول جهود التنظير في الفكر القومي الى تجربة سياسية (قومية) عملية طوال فترة التجربة الأولى إلا أن المجتمع العربي في الخليج كان مفعماً بالشعور القومي؛ بل ان هذا الشعور هو الذي حرك لديه الدافع الوطني المتأجج، وبعثه بقوة نحو انتزاع مكاسب وطنية كثيرة، وخاصة في مجالات التعليم، والإدارة، والثقافة واذن فإن الظرف التاريخي العام في فترة التجربة الأولى يؤكد على ان حركة القوى الاجتماعية انما تندفع بقوة الشعور بالانتماء القومي. وهذا يعني بالنسبة لنا أن الرؤية الحضارية في هذه الفترة انما تتشكل من تيار هذا الشعور العام.

وعلى الرغم من ذلك الشعور المتبلور كتيار حضاري قادم فأن ظرفاً آخر يقابله يثير أمامنا الكثير من الأسئلة والمفارقات. وهو أن نماذج القصة القصيرة لم تتخذ من الشعور القومي العام محوراً لصراع الشخصيات مع واقعها، وتحولاتها في الداخل والخارج. لقد عزفت هذه النماذج عن ارتياد هذا الموضوع واتجهت الى المشكلات الاجتماعية العامة التي لا يتعامل كتاب القصة القصيرة معها - فنياً - باعتبارها الشعور العام أو التحوّل السائد. وانما يتعاملون معها باعتبارها مشكلات تحدث في أي مجتمع. ومن هنا فإن صفة «العامة» التي سبق الإشارة اليها لا تجري مع قبيل نقض المنطلق النظري لهذه الدراسة. وإنما تجري من قبيل تعزيز مقولة الخبرة الذاتية الخاصة بالتحولات والصراعات الفردية.

ومما يؤكد لنا ذلك ان قصص التجربة الأولى تتبلور سوسيولوجياً نتيجة للتفاعل العميق مع بنية المجتمع... هذا التفاعل الذي لا نعتبره ظاهرة تميز هذا الفن وحده، أو تميز كتابه وحدهم، أو تميز المجتمع الذي ينتمون اليه. وإنما نعتبرها ظاهرة عامة تنبع - حتمياً - من جراء كون مأزق الحياة الاجتماعية في الأسرة والزواج والطلاق والجهل والتعليم، ونحو ذلك هي أقرب المآزق تناولاً، وأيسرها معالجة، وأكثرها حاجة للحلول السريعة التي تقتضيها تحولات المجتمع وتغيراته المتسارعة.

وربما قيل بأن قصص التجربة الأولى لم تخرج من نطاق البدايات... كما أن حجم نماذجها لا يقاس عليه. ولا يعبر تعبيراً صادقاً عن اهتزازات المجتمع بالمشاعر القومية المنتشرة، والمؤثرة. ونحن نرى ان مسألة البدايات، وحجم النماذج لا علاقة لها بتفسير عزوف التجربة القصصية الأولى عن موضوعات الشعور القومي العام. ذلك ان تلك البدايات، رغم ما هي عليه من تقليد ظاهر لتجارب القصة العربية، ومن بحث مستمر عن تقاليد واضحة وملامح متميزة لهذا الفن الجديد، الا انها لم تكن تفتقد الوعي ببعض خصوصيات شكل القصة القصيرة؛ وخاصة وعيها بحالة التفرد الانساني (في اطارها الاجتماعي) تلك الحالة الباعثة للطاقة القصصية المركزة في زمن نفسي محدد.

وفضلاً عن ذلك فإن البدايات القصصية التي اشتملتها التجربة الأولى لم تكن مستقرة في قواعدها وملامحها. بل أنها متغيرة سريعة التنقل بين مستويات متفارقة تقنياً. وبين موضوعات مختلفة تركيزاً ومعالجة. ويمكن ملاحظة ذلك لدى

تتبع تجربة أكثر من قاص ينتمي إلى سياق التجربة الأولى. أمثال فهد الدويري وفاضل خلف، من الكويت. وعلي سيار، من البحرين. وأحمد السباعي ومحمد سعيد العامودي من المملكة العربية السعودية.

ولقد تمازجت الاتجاهات الفنية والفكرية في قصص هؤلاء لأنهم جميعاً لم ينعزلوا عن تيارات القصة العربية القصيرة، بل لقد تأسسوا من تراكماتها الإبداعية، واتصالهم بتجربة القصة العربية واحد من أكثر العوامل التي عجلت بانتقالهم من مرحلة البدايات الساذجة في كتابة القصة القصيرة إلى مرحلة تسود فيها هواجس التأصيل لكتابة فن قصصي متطور، ومعبر عن الحساسية الذاتية للإنسان في المجتمع العربي في الخليج.

وكما أن فكرة البداية لا تفسِّر شيئاً من عزوف التجربة القصصية الأولى عن موضوع الشعور القومي، فإن فكرة حجم النماذج القصصية المطروحة خلال فترة التجربة الأولى لا تفسر شيئاً من ذلك العزوف. ذلك أن حجم التجربة القصصية في هذه الفترة لم يكن يسيراً، بحيث أن يسره هذا يعطل التحامه بالقضية الكبرى للوطن كقضية الانتماء القومي بل المسألة على العكس من ذلك تماماً. ففي الكويت تبرز عدة أسماء ارتبطت بفن القصة القصيرة منها فهد الدويري، وفاضل خلف، وفرحان راشد الفرحان، وجاسم القطامي، وعبد العزيز محمود، وفي البحرين تبرز أسماء أخرى منها محمد سعيد العامودي، وأحمد السباعي، ومحمد أمين علي، ومحمد علي مغربي، وأحمد رضا حوحو[٣].

لقد أسهمت وفرة من الكتاب في تأصيل فن القصة القصيرة خلال هذه الفترة، وأغلب الأسماء التي أتيت على ذكرها ـ وخاصة كتاب الكويت والبحرين ـ ذات صلة مباشرة بالحركة الوطنية، وبالفكر القومي العربي. وقد عرف بعضهم كجاسم القطامي وفهد الدويري وفاضل خلف وعلي سيار بدور كبير في مجال نشر الثقافة القومية سواء من خلال الكتابة الصحافية أو من خلال العمل التطوعي في الأندية والمؤسسات. ومع ذلك فإن تجربتهم في كتابة القصة القصيرة لم تعالج مضموناً قومياً مباشراً، ولم تنشغل ـ مطلقاً ـ بإبراز عواطفهم القومية كما انشغلت بها أنشطتهم الثقافية الأخرى.

وحين نمضي أكثر في بحث مفارقات الجفوة الظاهرة بين شروط الإبداع في القصة القصيرة وشروط المشاعر القومية العامة، سنكتشف ظاهرة أخرى تعزز تلك الجفوة. وهي أن الحركة الشعرية طوال فترة التجربة الأولى لم تنشغل بشيء قدر انشغالها بالمضمون القومي العام في جناحيه العربي والإسلامي. بل أن خط التجربة الشعرية يمضي على عكس خط التجربة القصصية. فهو يعزف عن معالجة المشكلات المتصلة بالحياة الاجتماعية اليومية، وينهمك في إثارة الشعور القومي. ويمكن ملاحظة ذلك بالاطلاع على دواوين شعر خالد الفرج وصقر الشبيب، وأحمد العدواني، وفهد العسكر من الكويت. وعبد الرحمن المعاودة، وإبراهيم العريِّض من البحرين، وعبد الله الطائي من عمان، وعبد الرسول الحبشي من القطيف[٤].

وليس الشعر وحده الذي يرتبط بالمضمون القومي ارتباطاً مباشراً. بل أن الصحافة الأدبية ترتبط بهذا المضمون، وتعبر عنه فيما كتبه أمثال محمد حسن عواد، وعبد القدوس الأنصاري في المملكة، وعبد العزيز حسين، وأحمد العدواني، وحمد الرجيب، وخالد الفرج في الكويت. وعبد الله الزايد ومحمود المردي، وعبد العزيز الشملان، وعبد الرحمن الباكر، وعلي سيار في البحرين. وعبد الله الطائي في عُمان[٥]. وفوق ذلك فإن المحاولات الروائية الأولى في الخليج والجزيرة العربية، وكذا التجارب المسرحية الأولى في الكويت والبحرين ترتبط جميعها بالمضمون القومي، وتجسِّد أهم قضاياه تجسيداً مباشراً، ففي الكويت تبرز تجربة أحمد العدواني وحمد الرجيب في مسرحية «مهزلة في مهزلة»، وفي البحرين تبرز تجربتان مهمتان من الناحية التاريخية والفنية وهما تجربتا إبراهيم العريض، وعبد الرحمن المعاودة، فالأول شاعر كتب مسرحيتين تاريخيتين هما «وامعتصماه» و «بين الدولتين» وجسَّد فيهما دروساً قومية مستمدة من التاريخ العربي/ الإسلامي، والثاني كتب سلسلة من المسرحيات الشعرية التاريخية التي استخلص مادتها من التاريخ العربي. مؤكداً فيها فكرة أساسية، وهي ارتباط الانتصارات العربية والإسلامية الكبرى بضرورة الوحدة القومية[٦].

---

(٣) انظر تحليلاً لبعض أعمال رواد القصة القصيرة في المملكة في كتاب د. محمد عبد الرحمن الشامخ. النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية.
١٩٠٠ ـ ١٩٤٥. دارة الملك عبد العزيز، ١٩٧٥.

(٤) انظر: خالد الفرج حياته وشعره لخالد سعود الزيد، وديوان صقر الشبيب، جمعه أحمد البشر الرومي. وديوان المعاودة ولسان الحال لعبد الرحمن المعاودة. وملحمة الشهداء لابراهيم العريض. والفجر الزاحف وشعراء معاصرون لعبد الله الطائي. والقضية العربية في الشعر الكويتي لخليفة الوقيان.

(٥) انظر حول المقال الأدبي. . . د. محمد الشامخ، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ود. محمد حسن عبد الله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، دمشق وانظر ما نشره الكتاب المشار إليهم في: المنهل، وصوت الحجاز بالمملكة والبعثة والرائد، والايمان، والشعب وغيرها في الكويت. وصوت البحرين والقافلة، والوطن في البحرين.

(٦) انظر: من المسرحيات: مهزلة في مهزلة لأحمد العدواني وحمد الرجيب، ووامعتصماه لإبراهيم العريض، المطبعة التجارية مصر =

أما المحاولات الروائية الأولى فعلى الرغم من أن عددها لا يتجاوز ست روايات[7] كتبت خلال الفترة التي نتحدث عنها؛ إلا أن صلتها بالمضمون القومي لم تكن هامشية، أو شبه غائبة، كما هو في القصة القصيرة. فقد ارتبطت أجواء هذه المحاولات الروائية بالدور الإصلاحي للحركة الوطنية. وكان هذا الدور في الأربعينات والخمسينات يترجم الكثير من مظاهر التحرر التي يطرحها المضمون القومي فرواية «البعث» لمحمد علي مغربي تهتم بتجسيد روح التطور التي نهض بها الجيل الجديد في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وقد عبرت الرواية عن هذه الروح؛ ليس في عنوانها فقط، بل في فكرتها العامة. فهي «تحكي حياة فتى من جدة يذهب قبيل الحرب العالمية الثانية إلى الهند للاستشفاء، ثم يعود إلى وطنه بعد مغامرة عاطفية. ويحاول بعد عودته، وقد حالت الحرب بينه وبين فتاته أن يسهم في إصلاح أمته، وبنائها اقتصادياً وثقافياً وصناعياً»[8].

وفي «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري تتوثب روح التطور وتشكل طرفاً أساساً في الصراع الدائر بينها وبين العواطف الرومانسية البعيدة الغور في نفس بطل الرواية. وقد دفع الكاتب هذا البطل لأن يخوض صراعه في بيئة عربية غير الحجاز. عندما جعل دراسته في مصر هدفاً أساساً يسعى إليه منذ بداية الرواية. وبهذا كشف الكاتب عن فكرتين مهمتين ترتبطان بدور التطور، والاصلاح في هذه الفترة.

الأولى: كشفه عن أحد المكونات الثقافية الأساسية للطبقة البرجوازية المتوسطة في بيئة الحجاز، والتي ساقها لنا في احتكاك مجتمع مدينة الحجاز بمجتمع مدينة القاهرة.

والثانية: كشفه عن إمكانية التوفيق بين مطالب العقل، ومطالب العاطفة لدى البطل. فقد جعله رغم حيرته، وقلقه، وسلبيته قادراً على أن يوازن بين حبه، ودراسته في نهاية الرواية. وبذلك فقد أعده الكاتب ليكون نموذجاً للمتعلم الجديد في مرحلة النهضة القومية.

أما أظهر المحاولات الروائية، وأقربها من المضمون القومي على الاطلاق فهي رواية «ملائكة الجبل الأخضر» للشاعر والكاتب العُماني عبد الله محمد الطائي. فهي رواية كتبت بأسلوب السجلّ الشخصي، والتاريخي لقصة الثورة العمانية في مرحلتها الأولى. حيث كان العمانيون ينقسمون إلى قبائل خاضعة للسلطان سعيد بن تيمور، ومن ورائه الاستعمار الانجليزي حامياً، وقبائل وفئات من المتعلمين الذين اختاروا الجهاد، والالتفاف حول الإمام غالب بن علي، مطالبين بالحرية والاستقلال من المستعمر، والدفع بعمان في ركب الثورة العربية، ووحدتها القومية الكبرى.

وتمزج رواية الجبل الأخضر بين الشعور الوطني والشعور القومي، فتمحور الصراع حول واقع نضال العمانيين من أجل استقلال وطنهم، مدفوعين بآمال قومية ووطنية عريضة يتمثلها الكاتب في شخصيتين رئيسيتين: تقوم الأولى بدور البطل وهي خالد الذي يحركه الكاتب منذ البداية باعتباره أحد الكوادر القيادية المنظمة للثورة في عمان. ويلتقي منذ الفصول الأولى بالشخصية الثانية «وداد» الفتاة العراقية التي تمثل في الرواية البعد القومي الحقيقي للثورة العمانية. فهي تتفاعل مع هذه الثورة بماضيها الوطني النظيف. وعبر علاقتها العاطفية الصادقة بخالد وإيمانها المتوهج بالقومية العربية، ويجتمعان، خالد مع وداد، فوق الجبل الأخضر فيقومان بدورهما البطولي في صدّ هجمات السلاح البريطاني جنباً إلى جنب مع الثوار الملتفين حول فكرة الإمامة. وقد تمكن الطائي من تصعيد محور هذا الصراع بما كان يسوقه من وقائع «واقعية» حية، مرتبة في سياق تاريخي منطقي، ومثير ينتهي بضربة قوية يتلقاها الثوار بصدورهم، وينتشرون من جرائها في السجون والمهاجر المختلفة بين دول الخليج العربي.

ويتضح البعد القومي الضافي في هذه الرواية حين تلقى تلك الثورة مصيرها المحزن في مرحلتها الأولى بينما تحقق القومية العربية انتصاراتها في العراق. فهذه وداد تعتقل، ويدفع بها الانجليز إلى بلادها لتلقى العذاب، بينما يستقبلها الشعب العراقي بطلة، ومناضلة من أجل القومية العربية. حيث يتزامن طردها من عمان مع إشراق العهد الجديد بقيادة عبد السلام عارف، فيفرج عنها، وتقول معبرة عن مشاعرها القومية العارمة في رسالة بعثتها إلى «فائق» بعد أن قررت عدم الزواج منه:

«إن عقيدتي راسخة رسوخ العروبة في كل مراحل

= ١٩٣٣. وانظر من الدراسات: كتاب ظواهر التجربة المسرحية في البحرين. ابراهيم عبد الله غلوم، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١. ودراسة حول تجربة عبد الرحمن المعاودة المسرحية، مجلة كلمات الفصلية، عدد ٣ ـ يونيو ١٩٨٤.

(٧) انظر الروايات التالية: التوأمان لعبد القدوس الأنصاري، مطبعة الترقي، دمشق ١٩٣٠. البعث لمحمد علي مغربي، مطبعة مصر ١٩٤٨. فكرة لأحمد السباعي مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٤٨. آلام صديق لفرحان راشد الفرحان، مطبعة حكومة الكويت ـ بدون تاريخ. ثمن التضحية لحامد دمنهوري، صدرت في جريدة حراء ١٣٧٨ هـ ثم ظهرت في كتاب عن دار الفكر، الرياض ١٩٥٩. ملائكة الجبل الأخضر لعبد الله الطائي، بدون تاريخ ـ بيروت (نرجح صدورها في عام ١٩٦٣) وانظر روايته الثانية، الشراع الكبير. مطبعة الألوان الحديثة ـ روي عمان ١٩٨١.

(٨) د. منصور ابراهيم الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨١، ص ٤٣.

التاريخ.. إن مصدر رسوخها بالنسبة إليّ هو نفسي وغذاؤها هو دمي، سريت من أجلها في ظلمات الليل ودوّى من حولي الرصاص وتهاوت أمامي خمس جثث، لبست القيد وذقت الإهانة... وجدت هذه العقيدة في الجبل من حضيضه إلى قمته، وفي الأفراد من مسودهم إلى سيدهم ووجدتها في فنادق الأعداء عند مستخدميهم الفقراء البسطاء، ووجدتها في العراق وفي الكويت، وفي البحرين وعمان. إن أهالي البحرين تركوا أسرهم في أول الفجر ليودعوا اختاً عربية في مطار المحرق، وجدتها في خواطر نفسي منذ أن ولد طفل سميناه سلام، وقد كانت الخواطر حقائق فقد سمعت عن عبد السلام عارف وهو يدفع بالعراق إلى الصف العربي، فائق أنني مجندة لتلك العقيدة عقيدة القومية العربية، افتراني أصلح لك؟»[٩].

أما «خالد» فيعبر عن سعادته بهذا البعث القومي الجديد ويقول:

«ما أسعد البيوت العراقية، إن كلًا منها يستقبل أباً وابناً وأخاً.. كل هؤلاء كانوا في المعتقلات، في كل بيت عراقي بهجة، حتى تلك البيوت التي اعتقل منها أنصار الحكم البائد أعادت إليهم الثورة معتقليهم الذين أيدوا حق الشعب، وعارضوا مطامع الفرد»[١٠].

وينتهي الشعور القومي المتبلور لدى خالد برؤية ونبوءة. فما حدث للثورة العمانية له من الأسباب والدوافع التي تحتمها طبيعة المرحلة الأولى لهذه الثورة. ولذا كان لزاماً عليه أن يؤسس للثورة استراتيجية جديدة تعتمد الاعداد والتنظيم والعمل السري، وعدم الولاء للقبيلة، بل للشعب... هذه الرؤية. أما النبوءة فكان خالد ينظر إليها من خلال الانتصارات القومية الجديدة في العراق، والتي كانت تبشره بمستقبل الثورة في عمان.

إن هذا الاستطراد الذي أجزناه لأنفسنا مع المحاولات الروائية ضروري. فهو يؤكد ارتباط تلك المحاولات بالحساسية الجديدة التي يثيرها التفاعل مع الشعور القومي العام مثلما ارتبطت بها الحركة المسرحية والحركة الشعرية؛ كما أشرنا لذلك من قبل. وجمّاع ذلك يؤدي بنا نحو حقيقة واحدة وهي أن موضوع الشعور القومي العام يتفاعل حقاً مع تلك الفنون الثلاثة، ويندمج في مادتها، فيمثل الروح المتطورة، والثورية التي نزع إليها الشعراء، وأصحاب المحاولات الروائية والمسرحية في حين أن ذلك الشعور القومي يتجافى مع تجربة القصة القصيرة. ويستعصي عليه أن يمثل حساسيتها الجديدة في هذه الفترة.

ولقد غذي الشعور القومي العام الدور الإصلاحي للحركة الوطنية طوال سنوات التجربة الأولى. فكان يرفدها بالرؤى السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتفتحة. ومن الطبيعي والحال هذه أن تكتسب التجربة القصصية جانباً من هذا الغذاء، ولو بطريقة «التمثل» بمعناه البيولوجي. كأن تجد فيما يبلوره المضمون القومي من اتجاهات التحرر الاجتماعي حساسية التفاعل مع أسباب المعضلة الاجتماعية في تقاليد الأسرة وأساليب الزواج، والطلاق، وأسس العلاقة بين الرجل والمرأة، وموقف المجتمع من المرأة. ومن قضايا التحرر الاجتماعي بصورة عامة.

لقد استغرقت قصص التجربة الأولى الدور الإصلاحي، وتمثلته إلى درجة أنه انعكس في طبيعتها الفنية بحيث شغلها أحياناً عن الاهتمام بالتماسك الفني، وزج بها نحو أساليب وعظية مباشرة، وخطابات تعليمية صارخة من شأنها أن تدمّر الشكل الفني للقصة القصيرة.

ويكاد الموضوع القومي العام «المتمثل» هو الاتجاه الرئيسي الذي يسيطر على كتابات القصة القصيرة في هذه الفترة. وما معالجة موضوعات الأسرة والتقاليد والزواج والمرأة إلا من قبيل مقاربة الموقف القومي من القضايا الاجتماعية العامة... ضمن هذا الاتجاه لا تبدو القصة القصيرة في هذه الفترة منفصلة عن الاستجابة لتيار الشعور القومي العام، وإن كانت تبدو غير معافاة من تأثيراته السلبية على الشكل الفني، كأن تبدو القصة القصيرة لا تعدو كونها ملخصاً لأحداث رواية من فرط ما يحتشد فيها من مواقف؛ كما هو الحال في قصص أحمد كمال التي نشرها في مجلة «صوت البحرين»[١١] أو في قصص غيره من المعاصرين له في الكويت والبحرين، وكأن تبدو القصة معلقة بمغزى تعليمي أخلاقي سافر، أو ببعض المصادفات اللا بنائية، أو المبالغات اللا مقنعة كما نجد ذلك في قصص فاضل خلف وفهد الدويري[١٢].

ولا يجعل هذا الاستثناء تجربة القصة القصيرة في مصاف ما ذكرنا في الشعر والمحاولات الروائية والمسرحية. لأن عملية «التمثل» للموضوع القومي العام لم تكن خاصة بالتجربة القصصية، وإنما هي عملية شاملة، استغرقت الدور

---

(٩) ملائكة الجبل الأخضر، عبد الله الطائي، مطابع الوفاء، بيروت، بدون تاريخ ص ٦٦.

(١٠) المصدر السابق ص ٦١.

(١١) انظر دراسة مفصلة عن قصص أحمد كمال في كتاب «القصة القصيرة في الخليج العربي» ابراهيم عبد الله غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨١.

(١٢) انظر: المرجع السابق، الفصول الخاصة بقصة منيرة لخالد الفرج وقصص فهد الدويري، وفاضل خلف.

الإصلاحي للحركة الثقافية بأكملها. فكانت تلك العملية تتفاعل في كتابة المقال الصحافي وإخراج الأعمال المسرحية، وكتابة القصائد، سواء في المناسبات الوطنية أو الاجتماعية أو الدينية. وفي ممارسة الأنشطة الثقافية التطوعية المختلفة.

تظل القصة القصيرة في حدود هذه الفترة فناً يخلص لمطالب الخبرة الذاتية، ولشروط احتشاد الزمن فيها حول حساسية خاصة، وبؤرة يتمركز عندها التحول الكائن في تلك الخبرة الذاتية. ولقد رأينا منذ قليل كيف أن «حالة التمثل» غير كافية لأن تخلخل تلك المطالب أو الشروط. فماذا يحدث لو أن القصة القصيرة تجاوزت «حالة التمثل» واستهدفت الموضوع القومي العام بصورة مباشرة؟؟.

بعد البحث، واستحضار نماذج القصة القصيرة في هذه الفترة وجدت ثلاث قصص فقط يمكن اعتبارها ـ تجاوزاً ـ من قبيل القصص التي تستهدف المضمون القومي بأسلوب مباشر وأقول تجاوزاً لأنها في حقيقة الأمر تعالج القضايا المباشرة بهذا المضمون، أو المفردات الصريحة الافضاء بالشعور القومي العام. ولكنها رغم ذلك حاولت أن تدق جلّ اهتمامها حول شعور عام، ينصرف في نهاية المطاف نحو تحقيق فكرة الانتماء إلى الجماعة، والشعور بالتوازن من جراء تلبية النداء الوطني العام.

خلف. و«إنسان» لعبد العزيز محمود. و«زكاة» لفهد الدويري. في القصة الأولى يلجأ الكاتب إلى التاريخ العربي القديم، ويستمد من كتاب تاريخ الطبري للملوك والأمم قصة جديس وطسم. وكيف أفنت كل منهما الأخرى[١٣]. ولم يخترق فاضل خلف هذه القصة بتغيير أو تحوير يشير إلى أن فكرة ما قد شغلته، وجعلته يتخير التفاصيل التي تتفق مع الشعور العام، المسبغ على هذه القصة التاريخية. لقد التزم فاضل خلف بالرواية التاريخية، واستغل الجوانب التي تستدعي الوصف والسرد، فأضفى عليها من أسلوبه الإنشائي ما ساعد على إحكام الحدث العام للقصة.

بيد أن هذا الإحكام الإنشائي لا يحقق الشرط الإبداعي في القصة القصيرة بطبيعة الحال، بل العكس، ربما أضرّ بشكلها الفني. وهو بهذه المثابة خاصية عامة في الكتابة، لكنه لا يشكل جزءا في خصوصية كتابة القصة القصيرة، ولا يمثل شرطها أو عنصرها الجوهري. ولذا فإن الوصف الإنشائي الضافي في قصة «من نكبات الدهر» لا يستهدف تحققاً لشكل القصة، وإن كان يثري قليلاً جانب الخيال في هذا الشكل.

وإذن فإن فاضل خلف لم يخرج من إطار الرواية التاريخية للحدث، بل التزم بها التزاماً أميناً، وقد جاء التزامه هذا صيغة صريحة معبرة عن إخلاصة لشكل الحكاية المرويّة وليس لشكل القصة القصيرة، إذ ليس من المعقول أن تكون الرواية التاريخية شكلاً قصصياً حديثاً جاهزاً، بما فيها ـ في تلك الرواية ـ من زمن يتتابع بأحداثه الجسيمة ومواقفه المتعددة، وأماكنه المختلفة.

وحين يُهدر شكل القصة القصيرة في «من نكبات الدهر» يبقى الدرس والمغزى العام الذي استثار الكاتب منذ البداية، وجعله يتكبد صياغته للحكاية في قالب جديد. هذا الدرس؛ لا يغادر الشعور العام بالانتماء للجماعة. والنظر إليه كمضمون جوهري لممارسة الفعل القومي. والمثير في حكاية طسم وجديس أنها صاغت ذلك الفعل بشكل دائري. فقد بدأت برجالات جديس وقد أصغوا للنداء القومي العام، فخرجت جديس من ذلّها بحشد جمّاع طاقاتها، ومن ثم إبادة طسم. ثم تعود الكرة ثانية حين يجتمع نفر من طسم نجوا من الإبادة، واستغاثوا بملك حمير حسان بن تبع، وتمكنوا من جديس؛ بسبب اجتماعهم واهبتهم العامة[١٤].

ولا تختلف قصة «زكاة» لفهد الدويري عن القصة السابقة. فكما استمدّ الدويري قصته من «السوالف الشعبية» التي يتداولها الناس على مقربة منه. كما فعل ذلك في أغلب قصصه القصيرة التي نشرها في هذه الفترة. إن أجواء «السالفة الشعبية» كما هو معروف مليئة بالأحداث الغريبة، والمواقف البالغة. كما أنها تعتمد في إغرابها على الصدفة، والتحولات المفاجئة التي تثير دهشة المتلقي. كل هذه الملامح تنعكس في أعمال فهد الدويري الأولى، خاصة وأنه قد التزم بخطة قصصية يعلنها غالباً في مفتتح كل قصة؛ وهي أنه إنما يلتزم بالواقع... وأن ما يحكيه الواقع أكثر صدقاً وغرابة مما يحكيه الخيال[١٥].

ولم تساعد مثل هذه الخطة على قيام شكل قصصي حديث في بدايات فهد الدويري مع القصة القصيرة، ذلك أن معظم ما نقله من الحوادث الغريبة التي أفضى بها الواقع

---

(١٣) انظر تاريخ الطبري، دار المعارف، مصر ط ٤ ١٩٧٩ جـ ١ ص ٦٢٩.

(١٤) من نكبات الدهر، مجموعة أحلام الشباب، فاضل خلف، المطبعة المباركية، الكويت ـ بدون تاريخ.

(١٥) يقول الدويري في بداية قصة «من الواقع»: اني أصرّ على أنه ينبغي لكتاب القصة أن يدركوا أن في الواقع ما يفوق الخيال، ومن ثم فان عليهم أن يكتبوا الواقع الذي يسجل التاريخ النفسي للمجتمع، ليدرسوا في قصصهم ما انطوت عليه النفس الانسانية من مشاعر وأحاسيس عوضاً عن أن يخلقوا أشخاصاً لا يعيشون إلا في قصصهم وحدها».
انظر: من الواقع، نشرت بتوقيع «قصاص» الرائد، يونية ١٩٥٢ وفبراير ١٩٥٣. وانظر أيضاً بداية قصة «صانع المتاعب» البعثة يوليو ١٩٤٩.

لم تزد عن كونها حكايات شغلت الدويري وأدهشته. واستثارت لديه رغبة عارمة في إبراز الدرس العام، وجعله في إطار المثل الأخلاقية العربية والإسلامية - غالباً - وهنا مبعث الانفعال العام المقوِّض لعالم القصة القصيرة عند هذا الكاتب.

لقد أتى الشعور العام المستخلص؛ قومياً كان أم أخلاقياً على شكل القصة، فكان يدمِّر عناصرها الأساسية. إنه يبث فيها الخطاب التعليمي، ويحِلّها بتزاحم الأفكار، ويشغلها عن تحليل الموقف. وفوق هذا كله فإنه يستعصي على القاص في جانب أساسي وهو أن الشعور العام لا يمكن أن يتحول إلى مادة قصصية خالصة. بل أنه يظل معزولاً عن عناصر هذه المادة مهما بذل القاص من أساليب وحيل[١٦].

وفي قصة «زكاة» صورة واضحة لتلك العزلة. فهي تصور شخصية رجل غني، هبطت عليه الثورة، بعثوره على لؤلؤة كبيرة أصبح بسببها غنياً. ثم يتذكر وضعه المدقع قبل الثراء؛ وما سمع يوماً من أحد المتعلمين من أن البلاد يجب أن تتخلص من الفقراء عن طريق إقامة ملاجيء تخفف شقاءهم. فما كان منه إلا أن بحث عن صاحب هذه الفكرة. وعرض عليه استعداده لإقامة ملجأ، وجمعية تحارب البطالة. ولكن المتعلم تنكر لفكرته، وهزيء منه. وحينئذ انفجر الرجل الغني بهذا الخطاب التعليمي:

«يا الله! إنكم تستنكرون بخل أغنيائكم وتقتيرهم ولا تستنكرون أنانيتكم وابتعادكم عن المسؤولية الاجتماعية، تتفلسفون في الإصلاح وطرقه وتتمنون لو مكنتم منه، فإذا جاءكم من يتيح لكم سبيله، ويقدم لكم موادّه أنكرتم ما آمنتم به، وانطلقت الذاتية البغيضة تضع لها هي الأخرى فلسفة خاصة.. كم يؤسفني أن تهدم إيماني، وتبدد أملي بالانتفاع بمالي في سبيل الخير والعمل الصالح»[١٧].

وبغض النظر عما في هذه القصة من تقاطع المواقف، وتزاحمها، فإن النص السابق يبدو مثقلاً بعاطفة تقع خارج المواقف المتزاحمة في القصة. ذلك أن اشتداد نبرة الانفعال المضاد للأنانية، والمتعاطف مع التعاون والانضواء مع الجماعة إنما هو شكل من أشكال الدرس؛ أو المغزى الذي يستنبط عادة في منطقة معزولة من عناصر المادة القصصية (البناء الدرامي).

(١٦) تطورت قصص فهد الدويري في نهاية الفترة التجربة الأولى. وقد كتب قصة «الشيخ والعصفور» التي نعتبرها أجود ما كتبه على الاطلاق في القصة القصيرة. وهي قصة مكتملة البناء لا تشملها ظاهرة الانفعال العام المشار إليها في الدراسة. انظر تحليلاً لذلك في كتاب: القصة القصيرة في الخليج العربي.. مصدر سابق.

(١٧) زكاة، فهد الدويري، كاظمة، اكتوبر ١٩٤٨.

وإذا كانت قصة «زكاة» قد انتهت بدرس عام يؤكد ضرورة الشعور بالانتماء؛ فإن قصة «إنسان» لعبد العزيز محمود تبدأ من ذات الدرس؛ واضعة إياه في نطاق أخلاقي يمس المصلحة الوطنية العامة. فبعد مقدمة طويلة - يسردها الكاتب معزولة عن السياق القصصي - تدور حول ضغوط الوسط الاجتماعي، وكيف تؤدي إلى الكذب والنفاق، وموت الضمير.. بعد ذلك كله يأتي بقصة موظف مثالي، انعزالي يطلب منه أحدهم مساعدته في عملية تزوير مقابل رشوة؛ فيرفض ذلك، ويقع نهباً لصراع مرير ويؤدي به إلى الاستقالة من وظيفته وحينئذ يعلق الكاتب على ذلك بقوله:

«ترك في سبيل راحته الشخصية، وإيثار العافية وظيفة هي أشد ما تكون حاجة إلى المخلصين النزهاء من أمثاله»[١٨].

وفي المحصلة النهائية؛ فإن القصص الثلاث تثبت لنا حقيقة ما نذهب إليه من أن قصص التجربة الأولى قد تجافت بوضوح مع موضوع الشعور القومي العام، ولم تستهدفه بصورة مباشرة. وحين حاولت مقاربة ذلك أهدرت شروطها الفنية، وتنازلت عن خصوصيتها كفن أدبي حديث، مستقل إلى أبعد الحدود، وذاتي إلى أبعد الحدود.

يحدث هذا في قصص التجربة الأولى التي عاصرت أكثر الفترات زهواً بالشعور القومي وامتلاءً بآرائه وأفكاره؛ وأكثرها قرباً من انتصاراته. وحين كانت الحركة الثقافية في الخليج العربي، بل وحركة القوى الاجتماعية بأسرها تدين لذلك الشعور، وتندفع به، وتجد فيه مكسبها في الواقع، وأملها في المستقبل.

التجربة الثانية: إمكانات الاستجابة وسط إمكانات النضج والازدهار:

تجربة الازدهار والنضج والتجريب في القصة القصيرة في الخليج العربي تجربة واسعة، وعريضة تمتد لسنوات طويلة. وننظر إليها كتجربة جديدة مستقلة؛ لأنها أعقبت مجموعة من الأحداث الفاصلة التي أحدثت هوّة بين جيل التجربة الأولى، وجيل هذه التجربة[١٩]. فبعد الفترة الأولى توالت

(١٨) انسان، عبد العزيز محمود، الرائد، يناير ١٩٥٤.

(١٩) أعمق مظاهر هذه الهوّة انقطاع كتاب القصة في التجربة الأولى عن الكتابة، وصمتهم المطبق عن المشاركة العملية في الحركة الثقافية، خاصة وأن معظمهم قد استقطب أما بمنصب إداري أو نشاط تجاري كفهد الدويري، وعبد العزيز محمود، وجاسم القطامي، وحمد الرجيب، وفاضل خلف، وعلي زكريا الأنصاري، وأحمد كمال وعبد الله شباط، وسعد البواردي، وعبد الله بوخسين، وعبد الرحمن البعيد. ومن بين هؤلاء جميعاً يكتب فهد الدويري خمس قصص بعد القطيعة بأكثر من ثلاثين عاماً، نشرت في مجلتي العربي والبيان.

أحداث حاسمة. ففي البحرين أعلنت حالة الطوارىء في ١٩٥٦ وتعطلت الصحف والأندية والجمعيات. وفي الكويت تم تعطيل الصحف في ١٩٥٩، وأغلقت الأندية، وضربت التجمعات الوطنية. وفي المنطقة الشرقية توقفت في نفس الفترة مجلة الاشعاع التي أصدرها سعد البواردي، ومجلة الخليج العربي التي أصدرها عبد الله شباط.

ومضت بعد ذلك بضع سنوات يسودها الصمت والتوقف والترقب ويتخللها على الصعيد الرسمي (الحكومي) مراجعة تستهدف استيعاب دروس الماضي، ومواجهة منقسمة بين الرغبة في استقطاب العناصر الوطنية والقومية، أو نفيها وعزلها، وتوجيه العقاب إليها. أما على الصعيد الشعبي فقد صمتت التجمعات الوطنية، وتعرضت للتشريد، والشتات والمطاردة. وبعد أن كان الشعور القومي يمثل زهو التجربة الأولى أصبح منذ هذه الفترة يمثل خطراً يتهدد المصالح الرسمية، وينظر إليه كما ينظر إلى الأعمال السياسية التي تقضّ أمن البلاد. ومن هنا سادت في الأوساط الشعبية مرارة مختزنة، ترتفع أحياناً فتصل حدَّ التوتر، وتقود إلى حالة التذمر (التي يعبر عنها الطلاب والمثقفون وعمال الشركات في أعمال تظاهرية ترفع شعارات قومية غالباً) أو أنها تهدأ أحياناً وتنضوي في حالة استسلام ويأس ظاهرين.

ولا تمضي بضع سنوات إلا ويتمخض الوضع السابق عن بعض التحركات الجديدة. ففي الكويت أعلن عن الاستقلال في يونيو ١٩٦٢ ثم صدر الدستور في نوفمبر ١٩٦٢م وظهرت الصحف مجدداً بنشاط ملحوظ وكثافة متنوعة. كما تم إشهار الكثير من الجمعيات، والمسارح في ظل قانون جمعيات النفع العام. وفي البحرين كانت عودة الحركة الأدبية إلى النشاط بطيئة بسبب النشاط الرقابي المتزايد حول الحركة الثقافية في وقت لم يستنفذ الغليان الوطني طاقته وفعالياته. ولذا فقد كان مجرد ظهور صحيفة «الأضواء» التي رأس تحريرها محمود المردي كافياً لإعادة الحيوية للحركة الأدبية في البلاد، ثم استمرار تجددها مع تطور الصحافة وتوتر سنوات القلق والمعاناة في الستينات والسبعينات.

وإذا كانت سنوات التجربة الأولى قد ارتبطت ببعض الانتصارات القومية (نجاح الثورة العربية في مصر والعراق وسوريا، مكاسب الصمود في وجه العدوان الثلاثي، الوحدة العربية التامة بين مصر وسوريا ١٩٥٧) فإن سنوات التجربة الثانية قد ارتبطت بسلسلة من الانهيارات القومية (الانفصال بين مصر وسوريا هزيمة ١٩٦٧، تصاعد الخلاف بين القوميين والأحزاب الشيوعية، توتر العلاقات العربية، مخاطر الانقلابات العسكرية) وكل هذا يعني بالدرجة الأولى أن العوامل السياسية الدولية والعربية والمحلية قد لعبت دوراً كبيراً في قمع الشعور القومي، وممارسة الاضطهاد عليه. وكان من الطبيعي أن يولد ذلك كله مشاعر المعاناة، وينمي مواقف المواجهة، وقد تحقق ذلك بالفعل طوال سنوات العقد السادس على وجه خاص. ولكن هذه المشاعر والمواقف لم تتبلور في قضايا قومية محددة يستهدف كتاب القصة القصيرة معالجتها، والبحث عن حلول صريحة لها، وإنما ظلت الجفوة السابقة قائمة بين القضية القومية العامة، وشكل القصة القصيرة.

ونحن لا نعتبر الضربات الموجعة التي تلقتها حركة القوى الاجتماعية في هذه الفترة سبباً يفسر استمرار الجفوة المذكورة. وذلك لأن تلك الضربات لم تتمكن من القضاء على المشاعر القومية والوطنية، بل أنها ساهمت في توترها وإلهابها. وهناك شواهد كثيرة في سنوات المعاناة السياسية والاجتماعية خلال الستينات تثبت ذلك[٢٠]. لعل أبرزها أن الحركة الوطنية تتجه خلال هذه الفترة نحو تحرك استراتيجي واضح يرافقه عمل وطني منظم، يعتمد السريّة والإحاطة بكثير من الأفكار الإيديولوجية المتقدمة، وأن المواجهة خلال هذه الفترة تتسم بالعنف الصريح الذي لا هوادة فيه، وهذا يعني أن القضية القومية والوطنية في سنوات هذه التجربة تتميز بوضوح أهدافها أولاً، وبحدة مواجهتها ثانياً؛ رغم جميع أساليب الحصار والقسوة التي كانت تراقبها.

وقد خلقت سنوات المعاناة والقلق واقعاً خصباً للتجربة الثانية في القصة القصيرة. ومن خلال متابعتنا ومراجعتنا المستمرة لهذه التجربة نستطيع أن نحدّد أهم ملامح تجربة القصة القصيرة في هذه الفترة:

أولاً: خضعت الكثير من نماذج القصة القصيرة لمرحلة البداية عند جميع كتاب هذه الفترة تقريباً، وكأن هذه التجربة تمثل ـ حقاً ـ بداية ثانية للقصة القصيرة في الخليج العربي. وقد تجاوز ذلك كتاب موهوبون في حين استمرأها آخرون وجمدوا عند حدودها.

ثانياً: استمرت بعض أساليب القصة الرومانسية قائمة، ومؤثرة عند كثير من كتاب هذه الفترة، وكانت في بداية الأمر (الستينات) تعبيراً صريحاً عن حالة القلق

(٢٠) انظر تفصيلاً لذلك في المصادر التالية: الحركة الوطنية في البحرين، ابراهيم العبيدي، مطبعة الأندلس، بغداد ١٩٧٦. البحرين مشكلات التغيير السياسي والاجتماعي، د. محمد غانم الرميحي، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٦. القيادات السياسية في الخليج العربي. د. صلاح العقاد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٤. القبيلة والدولة في البحرين، معهد الانماء العربي بيروت ١٩٨٣.

والحيرة. ولكنها ما لبثت أن أصبحت تعبيراً عن نزعة واضحة تخترق خطوط الوعي الواقعي الجديد.

ثالثاً: تداخلت الاتجاهات والمذاهب في كتابة القصة خلال هذه الفترة، من الرومانسية إلى الواقعية، أو من خلال المزاوجة بينهما ومن التقليدية إلى الحداثة، أو من خلال التوفيق بينهما. وكان التنقل السريع بين هذه الأساليب أو المزاوجة بينها مؤشر ضعف وارتباك فنيين في البداية. ولكنه ما لبث أن أصبح دالاً على روح التجريب، ورغبة الاجتراء على القواعد ومحاولة خلق قصة قصيرة حديثة بكل ما في هذه الكلمة من معنى.

رابعاً: توفر انتاج قصصي غزير خلال هذه الفترة ليس لمجرد اتساع الرقعة الزمنية؛ وإنما لإخلاص الكتاب لفن القصة القصيرة أولاً.. ولظهور مناطق جغرافية جديدة لهذا الفن في الخليج العربي ثانياً.. ففي الإمارات العربية تتأسس بدايات متطورة لفن القصة ما لبثت أن قطعت أشواطاً بعيدة. وأضافت للتجربة القصصية في هذه الفترة خبرة متراكمة في التوجه نحو الحداثة والتجريب. وفي قطر تنشأ بدايات قصصية متطورة، فضلاً عن ظهور بدايات قصصية أخرى متذبذبة في عمان منذ السبعينات.

خامساً: استغرقت القصة الواقعية القصيرة في اهتمامها بالرصد التسجيلي وتحليل النماذج البشرية، وظلت كذلك لفترة طويلة، فاستنفدت بعض الطرق والأساليب الفنية، ومن ثم لجأت للاستفادة من الواقعية الاشتراكية حيناً، ومن الاتجاهات التجريبية حيناً آخر. وقد دل ذلك كله على أن المصطلح «الواقعي» لم يعد مقنعاً بالفعل في وصف التركيب المعقد الذي بلغته القصة القصيرة في هذه الفترة.

سادساً: خرجت القصة القصيرة من نطاق الموضوعات الاجتماعية، لأنها أصبحت موضوعات قليلة الحيوية، أو أن معالجتها اتخذت أبعاداً أعمق، وأكثر تعقيداً. فنراها تتصل بأزمة الإنسان الحديث في بعدها السياسي والديني والوجودي أيضاً بل أن الكثير من القصص لا تكتفي برصد تحولات هذا الإنسان، وإنما تنغرس في أعماق الأسئلة الذهنية والفلسفية.

سابعاً: اتسعت قاعدة الطبقة الشعبية التي انشغلت بها القصة القصيرة، كما ترسخت قواعد هذا الفن من خلال رسوخ علاقتها بالنماذج البشرية المغمورة التي تفترض أن المشاعر القومية لا تشغلها من قريب بقدر ما تشغلها همومها الخاصة المتوترة عند لحظات التحول؛ بمعاناتها، وظلامها في الريف أو في المدينة، في السجن أو في مجتمع السجن الكبير، في العمل أو في الشارع، في الداخل أو في الخارج... إلخ.

ضمن هذا الواقع المتميز بالازدهار والنضج والتجريب في فن القصة القصيرة يمكن ملاحظة أن هذا الفن لم يتخلّ عن شروطه الخاصة به. صحيح أنه أفاد كثيراً من الطاقة الشعرية أحياناً، والطاقة الدرامية أحياناً، ولكنه خلال ذلك يظل مخلصاً لخبرة ذاتية محددة الزمن. منتظمة وفق إيقاع حالة التحول، أو الصراع أياً كان مصدرها؛ من المأزق السياسي أو الاجتماعي أو الذهني. ولم يكن الاخلاص في تجسيد العالم القصصي على هذا النحو إلا مؤشراً من مؤشرات النضج من جهة، وتعبيراً عن الحاجز الصلب الذي يحول بين القصة القصيرة ومعالجة القضايا القومية العامة المباشرة من جهة أخرى.

وهكذا فنحن لا نستطيع ـ وخاصة بعد تحديدنا للملامح السابقة ـ أن نعالج بالنقد والتحليل قضايا بلورة الهوية القومية في قصص التجربة الثانية. وذلك أن نضجها الفني، وهواجسها الحداثية المتزائدة يباعدان بينها وبين تشكيل هذه القضايا، أو بلورتها في عالم القصة القصيرة. ولا يعني ذلك الزعم بتجرد كتاب القصة القصيرة من مشاعرهم القومية، ولكنه يعني أن تطور هذا الفن يسعى به إلى مزيد من التفرد والذاتية. وكلما ازداد كاتب القصة القصيرة وعياً بفنه، أدرك مدى حاجته لأن يشعل مناطق نائية تقبع في الذات، وتنكبح في اللاوعي وتختبيء في عالم لا يستطيع تحديده، قد يكون عالم الطفولة، أو الأحلام أو عالم الأمس أو اليوم أو الغد أو عالم الأنا ـ الآخرين، أو عالم فوق العالم الواقعي. وفي كل الأحوال فإن المشاعر القومية إما أنها ستنفرد في إطار كونها إحالة موضوعية تقتحم ما هو ذاتي في خيال القصة القصيرة؛ ولا تتمكن من الاندماج فيه، لأنها مثقلة بتصور كلي يشترط أنحاء الذات (الخاص) وانبعاث العام والجوهري المشترك، وإما أنها ستذوب وتتلاشى تماماً وراء مفردات وأخيلة وتفاصيل معقدة، ومتشابكة، لتكوّن إطاراً مرجعياً مبهماً في صميم الخطاب القصصي. وأنا أقول «مبهماً» لأن أي منهج نقدي يكتفي بمجرد التفسير والتوصيف لن يكون قادراً على كشف ذلك الإطار المرجعي البعيد، كما ستأتي الإشارة لذلك في المدخل الثالث من هذه الدراسة.

وأياً ما كان الأمر فإن حدود المدخل الموضوعي، وحدود ما هو متبلور من قضايا المضمون القومي في القصة القصيرة خلال هذه الفترة تدفعنا نحو تحديد بعدين تتمثل فيهما

إمكانات استجابة شكل القصة القصيرة، ومقارباتها للمضمون القومي العام.

البعد الأول: الروح النضالية العامة ظلاً للعزلة:

ويتمثل هذا البعد في تيار واضح يخترق التجربة القصصية بواسطة تشخيص النماذج البشرية المجهدة عبر «ثيمات» قصصية مشتركة ومتكررة متمثلة في وجود فعل سياسي غاشم بسبب الاضطهاد والسجن والتشريد والمواجهة المستمرة بين البطل والمحقق أو الحرس أو الشرطة. وفي كل الحالات يكون فعل الاضطهاد مثيراً لمشاعر وطنية لا يعبر عنها الكاتب بصورة مباشرة، وإنما يبعثها إيقاعاً داخلياً للحدث لا غير. ولا تشي جميع المواقف المتناغمة مع هذا الايقاع بأية قضية من قضايا الانتماء القومي؛ وإن كانت تدق - غالباً - على القيم النضالية والأخلاقية الثورية التي تحرك حياة النماذج البشرية المجهدة والمثقفة على السواء.

ويبرز كتاب القصة القصيرة في البحرين في تمثيل الحساسية القصصية الجديدة لهذا البعد. ويأتي من بعدهم بعض كتاب القصة في الإمارات العربية المتحدة. فمن البحرين نطالع الأسماء التالية: محمد عبد الملك[٢١] في مجموعتيه القصصيتين الأوليين (موت صاحب العربة، ونحن نحب الشمس). وأمين صالح[٢٢] في مجموعتيه الأوليتين أيضاً (هنا الوردة. . هنا نرقص) و(الفراشات). وعبد الله خليفة في بعض القصص التي ضمتها مجموعاته الثلاث (لحن الشتاء، الرمل والياسمين، يوم قائظ). . . وخلف أحمد خلف في بعض قصص مجموعته (الحلم وجوه أخرى). أما في الإمارات العربية فنطالع أولاً قصص عبد الله صقر أحمد[٢٣] في مجموعته القصصية «الخشبة» التي صدرت في عام ١٩٧٥، كما نطالع قصص عبد الحميد أحمد في مجموعتيه (السباحة في خليج يتوحش).

ولسنا في حاجة إلى إثبات أن مصادر احتشاد «ثيم» فعل الاضطهاد السياسي في تجربة كتاب القصة القصيرة في البحرين، إنما ترتبط بالظرف السياسي الحالك الذي تعرضت له حركة القوى الاجتماعية في سنوات العقد السادس كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. ولكن الذي نتجه إلى إثباته بمزيد من البحث هو تحديد طبيعة استجابة شكل القصة القصيرة للمشاعر الوطنية الموصولة بالمضمون القومي العام، وخاصة في التجربة القصصية عند الكتاب الذين أتينا على ذكرهم.

مما لا شك فيه أن جميع الكتاب المذكورين وغيرهم ممن لم نأت عليهم يشتركون في تجسيد إيقاع واحد وهو الروح الوطنية الغامرة التي تدفع أبطال القصص، ونماذجها البشرية نحو مواقف المعاناة أو مواقف المجاهدة، والمواجهة. بيد أن هذا الإيقاع لا يمثل اللحظة الدقيقة التي تنعزل فيها تلك النماذج مع تجربتها الذاتية. وإنما الذي يمثل انكفاء النماذج مع ذاتها لحظات أخرى من الترقب، الانتظار، إدراك التناقض، الوعي الحاد بالاضطهاد، التعاطف الإنساني المرهف، التوتر النضالي، الخيانة، الكبرياء أمام أشكال السقوط، الانقسام، سطوة الماضي، ونحو ذلك من اللحظات الدقيقة التي يُفْرِد أولئك الكتاب نماذجهم البشرية أمامهم معزولين لا يمتلكون في مواجهتها أية قوة سوى خبرتهم الإنسانية/ الذاتية.

ويمكن لنا أن نتوقف مع نموذج أولئك الكتاب وهو القاص البحريني محمد عبد الملك الذي نعتبر تجربته في القصة القصيرة الصيغة النموذجية القادرة على تحديد طبيعة الاستجابة للشعور الوطني في ضربات وخلجات شعورية خاصة نابعة من الخبرة الذاتية. فالقراءة المتأنية لقصص مجموعتي «موت صاحب العربة» و«نحن نحب الشمس» تكشف عن أن أغلب شخصيات تلك القصص لا تنطلق من تجارب سياسية ناضجة ومنظمة، وإنما هي معزولة مع خبراتها الذاتية، مقذوف بها في موقف خاص يوحى داخله بوجود خارج متوتر بالضغوط السياسية.

إن هناك طائفة من قصص هذا الكاتب يتشكل خيالها من كيفية اهتداء شخصياتها لغصة السؤال الكبير حول التناقض الاجتماعي وسط ما تعانيه من فقر وحرمان؛ كما هو في قصص (موت صاحب العربة) و(سعد سكران) و(أفواه جائعة) و(عباس) و(رجل من نفايات المدينة) في المجموعة الأولى، و(ذلك الشتاء) و(عازف السكسفون) و(الانتظار) في المجموعة الثانية.

وهناك قصص يتشكل خيال الكاتب فيها من تشخيص عزلة الشخصية في لحظة من لحظات الحرج المأساوي الذي يعقب فعل الخيانة. كما هو في قصة (قوس قزح) في المجموعة الأولى. و(في القرن العشرين) في المجموعة الثانية. وهناك قصص يتشكل الخيال فيها من كيفية انضواء النموذج البشري البسيط في لحظة فطرية/ذاتية تدمجه في فعل

---

(٢١) محمد عبد الملك، قاص بحريني، صدرت له المجموعات التالية: موت صاحب العربة ١٩٧٢، نحن نحب الشمس ١٩٧٥. ثقوب في رئة المدينة ١٩٧٩. السياج ١٩٨٢، النهر يجري ١٩٨٤، رأس العروسة ١٩٨٨.

(٢٢) أمين صالح قاص بحريني صدرت له المجموعات التالية: هنا الوردة هنا نرقص ١٩٧٣. الفراشات ١٩٧٧. الصيد الملكي ١٩٨٢. الطرائد ١٩٨٣ ندماء المرفأ ندماء الريح ١٩٨٧.

(٢٣) عبد الله صقر أحمد من أوائل من كتب القصة القصيرة في الامارات، وقد صدرت له مجموعة قصصية مبكرة وهي: الخشبة، مطبعة دبي، نوفمبر ١٩٧٥.

ثوري متجاوز بواسطة دوافع المعاناة، وضغوط الزمن كما في قصص «أحمد الناطور» و«زمن» في المجموعة الأولى.

وهناك قصص يتشكل الخيال فيها من كيفية عزل الكاتب للشخصية مع نهايات السجن والنفي والاعتقال، وهي نهايات لا يحلل الكاتب برؤيته السياسية/ الموضوعية - دوافعها وأسبابها. لأنها نهايات تنزوي بالشخصية في ركن من أركان تجربتها الذاتية، المتمخضة في السجن، باعتباره الزمن الخاص بحركتها الداخلية. وقد وردت في إحدى القصص عبارة ذات دلالة على أن الكاتب يصرف ما هو خارج حركة (الأنا) عن داخلها حين يقول على لسان السجين في قصة «الزنزانة رقم (٥)».

«وعندما تفكر في الخارج أنت ترحل إلى السجن الكبير»[٢٤] ويمكن النظر في السياق النفسي للحركة الداخلية المعزولة عند سجناء محمد عبد الملك في إطار معالجتين تناول بهما موضوع الاعتقال والسجن:

المعالجة الأولى:

تناولت السجن كمصير ونهاية محزنة لا تشي بوجود دافع ثوري، كما لا توحي بوجود تفسير حول علاقة السجين بالسجن. وإنما تدأب على تسجيل ما يدور بين الجدران الأربعة من مشاهد وتفاصيل يلفها الحزن، وتثير العواطف الجنائزية المتمركزة عند حالة الانتظار. ففي قصة «المرحمة» يصور الكاتب مشاهد السجن، وعواطف السجين الذي ينتظر المرحمة مع اقتراب العيد[٢٥]. وفي قصة «ليلة جابر» نجد استمراراً لمشاهد السجن، ويومياته المظلمة مع التركيز خلال ذلك على ما يعانيه بعض السجناء من أمراض، أو حالات عناء فردية كجابر في هذه القصة الذي يعاني من مرض القلب[٢٦].

المعالجة الثانية:

تناولت السجن كمصير أو محطة انتظار ومراجعة تستوقف صاحبها عند لحظات تأمل داخلية عميقة. ربما لامست بصورة غير مباشرة دوافع السجن. وربما راجعت مواقفه الماضية. لكنها في الحالتين لحظات تشتعل فيها الأسئلة الثورية، وتتوقّد معها الحساسية الذاتية اجتماعياً وإنسانياً؛ مفتشة عن روح النضال والمثابرة الداخلية الصلبة، وباعثة خلال ذلك بعض المشاعر الوطنية المتوتّرة.

في قصة «الزنزانة رقم ٥» لا يهتم الكاتب بالتفاصيل المشهدية إلا في حدود يسيرة. لأنه يهتم بتفاصيل حركة الداخل «الذاتي» وهي تمور بالحلم والحرية والانتماء للشعب. تتداعى معها مشاهد التعذيب والتحطيم في السجن، فيزداد عناقاً لإنسانيته، ومثابرته، كما تزداد أسئلته ضراوة وتوتراً:

«اشتعل بدني... تمزقت كبدي... بصقت دماً من جديد

- أيها الشرطي هل يختفي القمر؟
- كل يوم.
- هل يموت العشب الأخضر؟
- إذا داسته أقدام عابرة.
- هل يموت الشعب.
- أنت غريب.
- كلنا غرباء...»[٢٧].

السجن - إذن - مثير خارجي لأعماق انسانية خاصة، وأحاسيس ثورية مقيدة رغم براءتها وصدقها. وهنا نكتشف سر شعور سجناء محمد عبد الملك بالانتصار رغم كونهم في قلب الظلام والسقوط. نجد بطل قصة «سند» يتأمل هموم تجربته الخاصة بعد أن صدر قرار بنفيه الى الخارج ويقول:

«في اليوم الثاني كنت حبيس زنزانة البرج الغربي. ويداك ملفوفتان، وبقايا من الدم الأحمر ووجهك يبدو جافاً لكن قلبك كان عامراً يانعاً كالزهرة وعينك الحزينة كانت تقول أشياء كثيرة... وفي الأيام التي تليها كنت تشعر بزهو الانتصار. كنت تجلس في قلب الزنزانة تتطلع إلى يمين النافذة اليتيمة وتفكر...»[٢٨].

ويتجاوز عبد الملك مصير السجن كمعنى للانتصار والزهو في قصته «مطر الحياة» ليجعل منه قدر الأنبياء، وصناع الحياة.. فالبطل يستعيد ذاكرته البعيدة، فيبدو فيها السجن قدراً يوصله بالمعنى الشعري، والخلاص الروحي: «تراءى له السجن كمحطة يعبرها صناع الحياة والأنبياء والمارة بحثاً عن زمن ضائع الفصول. وحقيقة ملقاة كالرفات. كان السجن اكتشافاً. لحظات عبادة ومض المستقبل، وهمس الأجداد، ومواساة، وشرفة ورد»[٢٩].

لقد تطور موضوع السجن كمثير داخلي للتجربة الذاتية عند أبطال محمد عبد الملك من معاينة التفاصيل المشهدية بحزن وصمت شديدين، إلى إثارة الحساسية الثورية ثم

---

(٢٤) انظر مجموعة «نحن نحب الشمس» ص ٤٧.

(٢٥) المرحمة: يوم يطلق فيه سراح عدد من السجناء، ويعفى عنهم عفواً أميرياً مقترناً بمناسبة العيد.

(٢٦) نجد هذه المعالجة أيضاً في قصة «أماه أين أنت» من مجموعة عبد الله خليفة يوم قائظ، المكتبة الوطنية، البحرين، ١٩٨٥.

(٢٧) نحن نحب الشمس، ص ٥٣.

(٢٨) المصدر السابق ص ٧٧.

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٩.

الوصول إلى المعنى الذاتي (الخلاص) المشحون بالقيم الإنسانية[30].

وما نلاحظه في تجربة قصص السجناء يمكن ملاحظته في القصص الأخرى عند محمد عبد الملك... حيث يستمر هذا الكاتب في تذويب مشاعره الوطنية/ القومية. وتحويلها إلى تجارب ذاتية تنفرد بها الشخصية في حالة خاصة؛ أو في زمن نفسي خاص، فلا يكون العنصر الجوهري المؤسس لمفهوم القصة حينئذ متمثلاً في مشاعر عامة؛ وإنما يكون عنصرها الأساسي متمثلاً في طبيعة الاستجابة الذاتية. وهنا فقط يكمن خيال القصة القصيرة عند هذا الكاتب، وعند غيره من الكتاب الذين أشرت إليهم من قبل.

ولعل من أدق المشاعر الوطنية المذابة في لحظة من لحظات الاستجابة الذاتية نجدها مثلاً في تصوير لحظة إحساس بطل قصة في «القرن العشرين» بمشاعر الكبرياء والعنفوان الإنساني أمام خيانة أحد رفاقه في النضال... أنه بهذا الكبرياء يحرق فعل الخيانة دون أن يوجه لها نقداً مباشراً. ومصدر حريقها بلا شك في هذا الشعور بالكبرياء الذي استمده الكاتب من حرارة المواجهة بين الرجل العجوز والمدير العام، مسقطاً عليها حركة دافقة للزمن الذاتي من الماضي.. فالعجوز يطلب العمل حاملاً في صدره نضال السنين الطويلة، وذكريات مجد الوطن والعمل في البحر والجبل.. يحمل ذكريات انتفاضة مارس التي احتضن فيها الجرحى من الطلاب، وكان من بينهم هذا الموظف الكبير الذي أصبح إنساناً آخر الآن بعد خيانته للماضي... هذه الخيانة إذن في مواجهة ديمومة الزمن الماضي باعتباره الزمن النضالي للرجل العجوز.. يتضاءل المدير الكبير، ويستقيم العجوز في شموخ... وقد ظلت صيغة القصة وعقدتها منقسمة إلى ضميريها، حيث يفضيان بتوترهما بواسطة التداعي الداخلي (تيار الوعي) إلى أن تصل نهاية القصة عند حد ارتفاع نبرة الاقرار بالخيانة أمام صمود الماضي، وخاصة في هذا المقطع الأخير المتوتر بمشاعر الكاتب... تلك المشاعر التي نتحسس تحولها إلى زمن ذاتي خاص في داخل بطل القصة:

«ها هو... يقف من أمامك دون استجداء... كنت تتحدث في الزقاق... في الحلقات السرية... وكان هو يعطي... قبل أن تولد أنت كان يعطي... ومن الغوص إلى الجبل.. شاد حياة.. فجّر النفط.. استوت المدن وراء المدن... وبناء خلف بناء... ما أبقاه البحر... أعطاه (الجبل) قذفته بوابة (بابكو)... وها هو جاء.. بتواضع.. قبل أن يرحل يطلب لقمة في بلاده... الشعب..!...

وإذا ما ناداه الوطن... إذا انطلق الرصاص... وهبت عاصفة العواصف، وعادت الأصوات كالريح الشتائية. وأطلت البنادق كالأفاعي القاتلة تبذر الموت، فسيعود من جديد يبحث عن آخرين جرحى... غيرك.. غيرك...»[31].

ويمكن لنا أن نجد صدى لحركة الذكريات الداخلية المتمثلة كاستجابة ذاتية لفعل السجن في قصتين لعبد الله صقر أحمد من مجموعته «الخشبة» الأولى بعنوان «في الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار». والثانية بعنوان «السقوط» وكذلك في قصة عبد الحميد أحمد «أغنية بيضاء في ليل دامس» من مجموعته الأولى إن بطل القصة الأولى لعبد الله صقر يقول العبارة التالية:

في لحظة وعي حادّ يخترق حلمه اليقظ:

«كان كل ما يملأ عيني من حولي يدور.. إذن أنا معتقل....»[32]، وبطل عبد الحميد أحمد يقول عبارة شبيهة بذلك في بداية قصته أيضاً:

«في العتمة الدامسة استطعت أن أتذكر كيف أمسكوا بي.. فقد كنت أركض....»[33].

وفي القصتين يلعب السجن كمثير للذكريات (الزمن الذاتي) الدور الأساسي في شكل القصة.. انه في الأولى يحدد شكلها في حلم يمتزج بالواقع.

وفي الثانية يحدد لها شكلاً يمزج بين حالتين اصبحتا في حكم الزمن الذاتي للبطل: الأولى الكيفية المتسمة بعنف الاعتقال، والثانية الكيفية الدافعة لمحاولة قتل الأب.

وقد تعددت في الآونة الأخيرة أساليب معالجة موضوع السجناء والمنفيين ودخلت في أجواء القصص التجريبية القصيرة؛ فتماهت الشخصيات المسجونة، وارتدت أقنعة أسطورية أحياناً أخرى، أو أنها أصبحت وسط تفاصيل تبعث على الاحساس بأجواء الأسطورة، والحكاية الشعبية. وكأن الإسقاط يتم فيها عكسياً من الحاضر إلى الماضي[34]. ولذا يصبح من المتعسِّر مقاربة المضمون القومي في مثل هذه القصص. لأنها عادة ما تنغمس في التعبير عن إشكالية عامة تتصل بالأزمة الحضارية، أو المعضلة الوجودية لدى الإنسان، لدرجة اقترنت الكثير من هذه القصص بكثرة

(30) انظر تفصيلاً لذلك في دراسة «الواقعية النقدية في قصص محمد عبد الملك، ابراهيم عبد الله غلوم، كتابات 76، جـ 4 1976.

(31) نحن نحب الشمس ص 110.

(32) الخشبة، عبد الله صقر احمد ص 5.

(33) مجموعة السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة «أغنية بيضاء في ليل دامس» وهي منشورة في مجلة الأزمنة العربية بعنوان الجدران لا تصفع 18/4/1979.

(34) انظر أجواء الأسطورة والاسقاط العكسي في قصص: الجثة، السكة العمانية انتحار عبيد العماني. من مجموعة انتحار عبيد العماني للقاص العماني أحمد الزبيدي، دار الحقائق. دمشق، 1985.

وجود شكل القصة القصيرة بواسطة انزواء الكاتب مع خبرة ذاتية محددة للبطل، وانفراده ـ من ثم ـ عند حدود الاستجابة الفردية السريعة بمقدار الزمن النفسي للقصة القصيرة.

وينبغي التأكيد على أن تجربة كل قاص في الخليج العربي لا تخلو من الإشارة العابرة إلى فلسطين أو شخصية المهاجر الفلسطيني، وإلى الهزيمة في ١٩٦٧ م وإلى العربي في أوروبا، وإلى اسم جمال عبد الناصر رمزاً للقضية القومية، وإلى نضالات عربية متفرقة، قد ترتبط بأسماء وقد لا ترتبط، وإلى رموز عربية مستلبة مضيّعة كالقدس، الجزر العربية في الخليج[٤٠]، قرطبة ونحوها. ولكن جميع هذه مجرد إشارات ليست ذات شأن في شكل القصة القصيرة ـ وخاصة القصة المتوجهة نحو التجريب ـ أنها تفاصيل تقع داخل مفردات الشكل القصصي، يتصل أثرها النهائي ببلورة الأزمة الحضارية عند الإنسان العربي باعتبارها مصدراً عاماً من مصادر التوتر الواقع في الخبرة الذاتية، أو الزمن النفسي لدى الشخصية في القصة القصيرة.

ومن ناحية أخرى يمكن أن نؤكد على أن هناك أكثر من قاص يعالج مشكلة الزواج من الخارج برؤية متفتحة تنتقد القيود الكثيرة التي تضعها الأسر العربية في الخليج حول هذا الزواج. وهناك أكثر من قاص أيضاً اتخذ من حياة الغرب وغير العرب المقيمين في الخليج العربي مادة لقصصهم، وعالجوا من خلالهم تجارب ذاتية خصبة، وذات حيوية، كما هو في بعض قصص سليمان الخليفي، وعبد العزيز السريع، وليلى العثمان من الكويت. وخليل الفزيع وحسين أحمد حسين، وغالب حمزه أبو الفرج من المملكة. وكلثم جبر من قطر[٤١]. وعبد الحميد أحمد من الإمارات. وأحمد بن بلال من عمان[٤٢]. بيد أن جميع هذه القصص لا تهجس بشعور قومي محدد، ولا تحرّك الشخصيات ضمن هدف قومي عام.

(٤٠) أورد القاص البحريني أمين صالح إشارة ذات حيوية للجزر العربية (أبوموسى، طنب الصغرى، وطنب الكبرى) في قصة بعنوان مرثية لماسح الأحذية. فقد ركب من أسماء الجزر اسماً لبطل القصة (أبو موسى الطنبي) وجعل منها شخصية مخلّصة لماسح الأحذية.. الشخصية المطحونة المستلبة التي تقول عنها لوحة علقت عليها: «أنا ماسح أحذية الأمراء والملوك والطامعين في العرش والتاج. انظر هنا الوردة هنا نرقص. ص ٥٠.

(٤١) صدر لكلثم جبر مجموعة قصصية بعنوان «أنت وغابة الصمت والتردد» مؤسسة العهد، الدوحة، ١٩٧٨.

(٤٢) صدر لأحمد بن بلال ثلاث مجموعات قصصة: «وأخرجت الأرض» ١٩٨٣، «لا يا غريب» ١٩٨٧، «سور المنايا» بدون تاريخ. وجميع القصص فيها تدور حول المشكلات الاجتماعية العامة التي يجد لها الكاتب حلاً فيما حققته النهضة الجديدة في عمان.

وإنما تبلور قضايا اجتماعية، قد تتصل بمعضلة الزواج أو معضلة الاغتراب، وقلق الانتظار، أو معضلة التفاعل الحضاري، أو نحو ذلك من المعضلات التي يواجهها الإنسان بعيداً عن وطنه.

وتتمايز معالجة كتاب القصة القصيرة للفكرة (Theme) السائدة في هذا البعد، أعني فكرة الاحتكاك بأحد رموز الواقع العربي. فهي إما أن تتشكل قصصياً بواسطة التفاعل مع الآخر، الأمر الذي سيجعل للرمز العربي وجوداً عاماً مستمداً من تجربة العربي حضارياً وقومياً، وإما أن تتشكل بواسطة تفاعلها مع الأنا الخاصة بالكاتب.

وتتجه فكرة التشكيل الأول نحو إبراز تجارب ذاتية لا تعنيها القضية القومية بصورة مباشرة، وإنما يعنيها شعور وجداني خاص، أو موقف نقدي يصدر عن تجربة خاصة في قصة «جيني» لعبد الحميد أحمد: نجد شاباً من الخليج يدرس في انجلترا ويتحول إلى إنسان حالم. يتوتر بحساسية مثالية مريضة. وقد بدأت هذه الحالة تعذبه منذ أن دخل هذا الواقع الجديد (انجلترا). ويعبر الكاتب عن ذلك في هذا المقطع الذي نجد فيه ذلك الشاب متوتراً من الداخل والخارج، وخاصة حين يتذكر حبيبته «عائشة» في وطنه أمام «جيني»:

«أنت إنسان حالم كما أراك في الفصل.

(أطياف حالمه متعثرة في دائرة الخوف.. والخجل...).

ـ لم أكن كذلك... حتى جئت إلى انكلترا.

ـ وهل هي بهذا الجمال حتى تجعلك لا تستيقظ من الحلم؟

(عيناي ترحلان هناك... حلم يتبدد في غياب الواقع.. لقد قالوا أنها تحبني...»[٤٣].

وهكذا فقد اصطدمت التجربة الذاتية المنزوية في وعي هذا البطل بواقع يتمتع بالحرية ويتّسم بمصارحة تصل درجة الاستفزاز لأخلاقيته المثالية. إنه ينصعق داخلياً من العلاقة الصريحة بين مدرسة وطلاب الفصل، وبينه وبين «جيني» فيهرب من ثم ليتصل بنداء داخلي يدعوه نحو عائشة/الوطن. (وهي وسيلة سائدة في القصة العربية تقرن الذات «المرأة» بالموضوع «الوطن»).

وفي قصة أخرى لمحمد حسن الحربي بعنوان «عصافير الشتاء» تتشبع تجربة الاتصال بالغرب بموقف نقدي حاد للواقع العربي. فالمواطن العربي البدوي الذي جاء من الامارات للدراسة في باريس يلتقي بصديقة باريسية ويتخذ

(٤٣) مجموعة «السباحة في عيني خليج يتوحش»، عبد الحميد أحمد، قصة جيني ص ٨٠. والقصة نشرت في الأزمنة العربية بعنوان «النخيل يبكي في الظلام».

منها وسيلة لإشباع رغبته الجنسية، تهيج ذاكرته بوجود الخمر والمرأة، ويتذكر واقعه الصحراوي القاسي، فيشتاق إليه ويقرر العودة إلى الوطن. وفي الطائرة يقرأ قائمة الممنوعات والمصارف العربية في الصحف. وما أن يصل إلى المطار حتى يقبض عليه[٤٤].

وتضع ليلى العثمان «ثيم الاتصال بالآخر» (العام/الموضوع) في إطار تجربة عاطفية، ساخنة وعفوية في قصة «دقات المطر» فالبطلة تسافر للدراسة في باريس يودعها الأخ الأكبر في المطار واضعاً القيد أمامها بقوله:

تذكري دائماً أننا شرقيون: عرب... ولنا عادات وتقاليد[٤٥] ولكنها هناك تتفتح عواطفها نحو طالب عربي... وخلال ذلك توجه الكاتبة نقداً مزدوجاً لقوانين الأسرة من جهة، وقوانين إقامة العرب في البلاد العربية من جهة ثانية. ذلك أنهما بسبب هذه القوانين يفتقدان معاً (الطالب العربي، الفتاة الكويتية) من حريتهما الفردية الكثير... الكثير[٤٦].

وحين ننتقل إلى فكرة التشكيل الثاني سنجد اتجاهاً نحو إحالة الهاجس العربي لدى الكاتب إلى واقع موضوعي يتصل - غالباً - ببعض المواقف ذات الحساسية الوطنية الملتهبة. ولعل أول من اتجه إلى ذلك محمد الفايز في قصة قصيرة بعنوان «القصر» نشرت في عام ١٩٦٥. ففي هذه القصة يسجل الكاتب وقائع معركة تاريخية هامة في تاريخ الكويت الحديث، وهي معركة الجهراء، ويوظف فيها شخصية الراوي فيجعله بحاراً كويتياً لا مؤرخاً أو متعلماً يقوم برواية الوقائع التاريخية؛ مشيراً بذلك إلى أنه المصدر الحقيقي لصمود الكويت في هذه المعركة. ولتتخذ منه حيلة للاختباء وراء هدف الافضاء بالمشاعر الوطنية التي يفيض بها حدث المعركة. ورغم ضعف القصة من الناحية الفنية إلا أن الإشارة إليها في سياق المدخل الموضوعي للمضمون القومي ضروري، نظراً لاحتفائها بمادة واقعية مغايرة، ومرتبطة بقضية الدفاع عن الوطن.

وقد روى البحار في هذه القصة أحداث المعركة بدءاً من عودتهم من البحر واستعدادهم للمعركة، ثم استجابتهم لخطة الدفاع عن مدينة الكويت (وقعت المعركة في عهد الشيخ سالم بن مبارك ١٩١٧ - ١٩٢١. أثر مبايعة الإخوان لعبد العزيز آل سعود اماماً ومن ثم توجههم نحو الكويت). وقد اقتضى الدفاع عن المدينة هبَّة الأهالي جميعهم لبناء سور الكويت، لحمايتها من هجمات الغزاة ثم تقدمهم لمجابهة الإخوان خارج السور حماية للأهالي. وحين اتجهت المعركة لغير صالح الكويتيين لجأوا إلى القصر الأحمر، وتحصنوا به، وصمدوا لجند الإخوان رغم أنهم يتفوقون عليهم عسكرياً. ويروي البحار كل ذلك بأسلوب تفوح منه مشاعر حب الوطن، والحث على الدفاع عن ترابه... كأن يقول:

«لقد بنينا مدينتنا القديمة بأيدينا. كان ترابها من أرضنا. وكذلك خميرتها. وكانت مشتقة من نفوسنا. من أفكارنا»[٤٧]

وإذا كان محمد الفايز يتجه إلى استمداد الرمز الوطني من معركة تاريخية فإن سليمان الشطي في قصة «عبور النهر إلى ضفة واحدة» يلجأ إلى القضية الفلسطينية باعتبارها محوراً للصراع العربي/ الإسرائيلي. ويبلور من خلالها موقفاً قومياً يرفض الهزيمة في ١٩٦٧، ويرى فيها صيرورة حقيقية للعبور نحو تحرير الأرض العربية المحتلة.

وهذه القصة واحدة من القصص القليلة، النادرة التي استقلت بمثل ذلك الموقف دون أن تقع في خطاب قومي مباشر، يتضاد مع شكل القصة القصيرة. ومن جهة ثانية فإن هذه القصة تستقل بتقدم واضح في شكلها الفني الذي يعتمد على تكنيك تيار الوعي؛ قياساً بالقصص التي عرضنا لها، أو التي سنعرض لها. الأمر الذي يجعل منها صيغة نموذجية لتحقق ذات الكاتب على مستوى التجربة فناً وفكراً. وأبرز ما استمده الكاتب في هذه القصة من تيار الوعي قدرته البارعة على المزج بين الزمن الماضي والحاضر... فالبطل يرفض التصديق بسقوط الضفة الغربية بعد الحرب (حرب ١٩٦٧):

«كيف سقطت الضفة الغربية.. إنني أحس بها تحت قدمي... أتفقد الشيء الذي لا نزال نحس به بكل جوارحنا.. هنا.. هنا»[٤٨] وتحت وطأة الشعور بعدم

(٤٤) مجموعة «الخروج على وشم القبيلة»، محمد حسن الحربي ص ١٦.

(٤٥) انظر: مجموعة لا يصلح للحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧ ص ٢٥.

(٤٦) هناك قصص قصيرة متعددة تعالج موضوع الزواج من الخارج، واتصال العربي بالآخر. انظر قصص أمينة صالح بوشهاب وغيرها في الامارات. وقصص أحمد بن بلال في عمان. وقصص لكتاب وكاتبات من قطر جمعت في كتاب (٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة) مطبوعات وزارة الأعلام ١٩٨٣ وخاصة قصة ناصر صالح الفضالة بعنوان «صفاء الروح».

(٤٧) قصة «القصر» محمد الفايز. الكويت عدد ٦٦ - ١٦ يوليو ١٩٦٥. وهناك كاتب من الامارات العربية استخدم نفس أسلوب قصة الفايز (السجل التاريخي) مع محاولة لمزج الواقع بالرمز، وهو علي عبد العزيز الشرهان في قصة «عاشق الجدار القديم» يصور فيها مقاومة الأهالي للانجليز الذين تمثلهم في رمز الوحش. انظر القصة في مجموعة «كلنا كلنا كلنا نحن البحر». قصص قصيرة من الامارات، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الامارات، الشارقة ١٩٨٦. ص ١٠٧.

(٤٨) الصوت الخافت، «قصة عبور النهر إلى ضفة واحدة»، مطابع الرسالة، الكويت ١٩٧٠، ص ٧٠.

التصديق، والاحساس الحتمي بالانتماء يندفع البطل للعبور نحو الضفة الأخرى ممسكاً بيد امرأة عجوز يستخدمها الكاتب رمزاً للعبور بالماضي من هزيمته. وهنا يمتزج الواقع بالزهن، كما يمتزج الماضي بالحاضر. الماضي الذي يستدعيه الكاتب من تلك الرحلة الأولى قبل عشرين عاماً (حرب ١٩٤٨)، عندما فقد البطل والده. واضطرته جنود الاحتلال للرحيل مع أسرته عن مدينتهم، وبياراتهم ووعدتهم بالعودة إليها. تمتزج الرحلتان في آنية واحدة عن طريق استخدام الكاتب لامكانات تداعي الوعي الداخلي. وهي الامكانات التي تميّز بها طوال تجربته القصصية (مجموعة الصوت الخافت). ويبدو الزمنان في الرحلتين معاً مثقلين بالهزيمة والسقوط. وهنا يتجلى العنصر الجوهري في التشكيل القصصي لا كما يتمثل في حث المشاعر الوطنية العامة نحو اعتناق موقف ما، وإنما كما يتمثل في تعميق الحركة الشعورية الخاصة في الزمنين النفسيين المتواصلين للبطل، وتوحيدهما في تجربة ذاتية واحدة. أوثق الكاتب عراها بواسطة امتزاج الوعي الداخلي بالسرد، بالحوار في صورة محكمة. سجل من خلالها عملية التحوّل نحو المثابرة، والنضال (العبور)، وخاصة بعد أن أحدث ذلك التداعي تفريغاً هائلاً لمرارة الاحساس بالهزيمة.

لقد استطاع الكاتب أن يجعل من الماضي زمناً نفسياً يتصف بالديمومة، فهو يندمج في الحاضر، ويتشكل معه كتلة واحدة تغذي التجربة الذاتية للبطل. ولا تغادر لحظة التحول المتوترة بحركة العبور؛ وإنما تجعل منها ضرباً من الصيرورة في فعل جديد وهو تجاوز الهزيمة.

وليس ثمة شك في أن كتّاب القصة القصيرة في الخليج العربي الذين تناولوا «ثيم» الاتصال بالرموز العربية الكبيرة في الصراع، والنضال، والمقاومة قد أكدوا على صيرورة التجربة الذاتية للبطل في فعل ثوري متصل بمناخ الزمن النفسي، ومتمكن في حركته، ومتكرس في تقاطعاته دون التواء أو مناقضة. وفي هذا السياق يمكن أن نلاحظ ابتعاد هؤلاء الكتاب عن الابهام، والرمز المجرد، أو الكثافة التعبيرية غير المتوازية مع ما هو طبيعي ومنطقي في التجربة الذاتية. ونعتقد أن هذه ظاهرة لا إغراب فيها. بل إنها تؤكد تصورنا النظري حول حدود الاستجابة الكائنة بين شكل القصة القصيرة، وطبيعية المضمون القومي.

ويمكن القول أن هذه الاستجابة لا تتجاوز حدود التجربة الذاتية للبطل، المتحققة في الواقع فعلاً طبيعياً، والمتبلورة في الذهن زمناً نفسياً. ومن العسير حينئذٍ أن تضرب ممارسات التجريب أو الحداثة في القصة القصيرة حدود هذه التجربة حين يراد لها أن تتواصل مباشرة بالمضمون القومي. بل إننا نعتقد باستحالة هذا الصنيع. وربما كان تجريب ذلك ضرباً من الهدم المباشر للخطاب الابداعي في القصة القصيرة، خاصة إذا أدركنا أن مثل هذا التجريب قد لا يقرّ بمفهوم الزمن النفسي.... ومفهوم الحدود الخاصة جداً للتجربة الذاتية.... لأنه تجريب قد يستهدف الالغاء ـ غالباً ـ ولذا لا نستطيع استباقه بأي مفهوم نظري جاهز.

إن تشكيل التجربة الذاتية في مرآى المضمون القومي لا يزال يمثل خبرة محدودة التقاليد، ضيق الآفاق من الناحية الابداعية. وفي حدود ما نتوصل إليه من نماذج نكتشف ـ أحياناً ـ أن العنصر المميز لخيال الشكل القصصي قد لا يتجاوز مجرد اكتشاف الكاتب لعلاقة تركب خصوصيتها في بؤرة مثيرة للكثير من المعاني العميقة، والاحتمالات المترددة بين أكثر من بعد، وقد لا تتجاوز مجرد التوقف عند زمن نفسي محدد في تجربة طويلة من الذكريات والتداعيات.

ونعتقد ـ بسبب ذلك ـ أن أغلب القصص القصيرة المتصلة بالبعد الثاني لا تخرج عن تكنيك المزج بين الواقع والرمز. ذلك أن أكثر ما يأتلف مع بحث القاص عن علاقة مركبة هو تكنيك المزج. ونحن لا نكاد نعدم انشغال من توقفنا معهم من الكتاب بأدوات المزج بين الواقع والرمز، كما فعل سليمان الشطي حين جعل للعلاقة بين الماضي (١٩٤٧) والحاضر (١٩٦٧) رمزاً للعبور الجديد. وكذا محمد الفايز الذي جعل من القصر في قصة (القصر) رمزاً للتمسك بالحاكم والأرض. وقد وجدت أكثر من قصة لهذا الكاتب يغمر فيها المقيمين العرب (العمانيون والمهريون خاصة) بنظرة يختلط فيها الحزن والرثاء والعطف، ولكنه لا يتجه إلى بلورة عواطف قومية نحوهم. رغم أن قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون صوراً وصفية في الأغلب.

وفي قصة «الأرض والتفاح» التي نعتبرها أنضج قصصه على الاطلاق ـ نكتشف محمد الفايز قاصّاً قادراً على تحديد ما هو خاص، مميز لشكل القصة. فهو يهتدي إلى علاقة مركبة تنشىء فكرة المزج بين الواقع والرمز في مفردة «التفاح» وتكمن تلك العلاقة في الصلة بين تفاحة آدم التي قرأ الفتى العماني عنها في القرآن؛ وكانت سبباً في خروج آدم من الجنة إلى الأرض، وبين التفاح الذي قدمته إليه سيدته، فراح يركض فرحاً إلى أبيه وأخيه، غير مصدق، لتصرعه سيارة مسرعة في الطريق أثناء لهاثه بسبب التفاح.. وهكذا فالقصة تقيم شكلها ـ إذن ـ من العلاقة بين تفاحة آدم، وتفاحة السيدة. وبدون هذه العلاقة لا تعدو كونها صورة وصفية[٤٩].

(٤٩) الأرض والتفاح، محمد الفايز، مجلة الكويت ١٦/ ابريل ١٩٦٥.

ويمكن إدراك قيمة مثل هذه العلاقة في ترسيخ التمازج بين الواقع والرمز أولاً. . . وفي أبعاد المقاربة المباشرة عن المضمون القومي ثانياً؛ في قصة «وجهان وفأر مذعور» للقاص البحريني خلف أحمد خلف. فهذه القصة عبارة عن رسالتين متبادلتين بين مناضلين يعملان في الثورة الفلسطينية. يكتب الأول لصديقه عما يعانيه في التعامل مع كل من قوة الاحتلال (الوجه الأول)، ورجال الجبهة (الوجه الثاني). ذلك انه هنا، وهناك يلقب بالفأر المذعور. لأنه أمامهم جميعاً ذلك الجبان المصعوق بقوة الاحتلال، والمبعد عن المشاركة الوطنية. ولكنه في حقيقة الأمر إنما يرتدي قناع الفأر المذعور من أجل المحافظة على زوجته، وابنه وابنته. حيث لا أحد لهم في الدنيا غيره.

وفي الرسالة الثانية يكشف الصديق حقيقة الفأر المذعور، إنه يسرد مشاركته الفعالة في ضرب العدو الاسرائيلي، وتخطيطاته للعمليات الفدائية. واجتماعاته مع التجار للإضراب، في الوقت الذي يعود بوجه الفأر المذعور إلى زوجته وأصدقائه، وتنتهي الرسالة الثانية بقول الصديق:

عزيزي. . . الآن لم يعد ثمة ما يجب إخفاؤه. وأنا باسم جبهتنا المناضلة أحيّي فيك روح الصمود، ليس أمام أعدائك فحسب، بل وأمام أحبابك. وذلك أصعب أنواع الصمود، وأقساه على النفس»[٥٠].

وعلى هذا النحو فإن قناع الفأر المذعور، قناع واقعي اقتضته الظروف الحالكة لأسرة ذلك المناضل، ولكنه في الوقت نفسه قناع يوحي بمعنى دقيق للصمود كما بيّنت ذلك الفقرة السابقة. ولا نستطيع بذلك أن نتمثل اكتمالاً حقيقياً لقصة خلف أحمد خلف دون إيحاآت الفأر المذعور واقعاً وقناعاً. فهذه الايحاآت تمثل ثقل التجربة الذاتية لبطل القصة. ونعتقد أن شكل القصة القائم على صياغة رسالتين متبادلتين يعبر عن تبادل تلك الايحاآت، وتداخلها، وتمازجها. خاصة حين تلتهب حساسية الحقيقة المتوارية في الواقع بواسطة ضمير المتكلم في الرسالة الأولى. . . بينما تنفجر حساسية المعنى العميق للصمود (في قناع ظل رمزاً للرجل الجبان) بواسطة ضمير المخاطب في الرسالة الثانية.

ومن بين جميع القصص التي رصدتها لموضوع هذه الدراسة تبرز قصة للكاتبة الكويتية ليلى العثمان بعنوان «ينفصل الوطن. . . . تنفصل الطريق. . . . .» تتمكن فيها بمقدرة عالية من إقامة تمازج دقيق بين الحسّ المحلي والحسّ القومي. وتختلف هذه القصة عن جميع قصص الكاتبة التي عالجت فيها موضوع السجناء، أو موضوع الغرباء العرب، أو موضوع الزواج من الخارج (العربي). ففي قصص مثل «حاجز النار» و«الجدارن تتمزق» و«الرؤوس إلى أسفل» من مجموعتها «الحب له صور». «وبيت في الذاكرة» من مجموعتها «امرأة في اناء» وفي قصة «الحشرات» و«نشاط تجسسي» من مجموعتها «الرحيل». وقصة «دقات المطر» من مجموعتها «لا يصلح للحب». في كل هذه القصص لا تتجاوز الكاتبة إيقاع «الموقف الطبيعي» ولا يأتي انبجاس الشعور القومي عندها إلا كومضات عابرة. وربما انعدمت مثل هذه الومضات أحياناً لعدم إمكان ربطها بالتجربة الذاتية التي يتحرك بها «الموقف الطبيعي».

ولا يختلف منهاج الكاتبة في قصة «ينفصل الوطن. . تنفصل الطريق» عنه في بقية قصصها. وخاصة في مركبها الأساسي الذي يستمد الايقاع القصصي النابض من الموقف الطبيعي. ولكنها على الرغم من ذلك تتميز بناحية هامة جداً تتصل بموضوع هذه الدراسة. وهي قدرة ذلك الايقاع القصصي - في هذه القصة بالذات - على المزج بين العام والخاص، وبين الذاتي والموضوعي. فالكاتبة تحرك إيقاع التفاصيل الطبيعية بواسطة مشهد يجمع بين حركة باص الطالبات العربيات المقيمات متوجهاً إلى منطقة «حولّي» في الكويت، وبين سيارة فارهة تقلّ الطالبة الكويتية «غنيمة» نحو أحد الأحياء السكنية الراقية. وهنا تنشيء الكاتبة مفارقة دقيقة بواسطة هذه الحركة، وتقيم صلة شعورية خاصة بين «غنيمة» والباص، رغم اختلاف المكان/الطريق. فالطالبة الكويتية تخرج من زمن المكان التي هي عليه، وتندمج في زمن الباص، فلا تنفصل عنه بمفهوم الزمن النفسي. إنها تتفاعل مع الأغاني الوطنية التي تتردد أصداءها من نشيد الطالبات العربيات في الباص. وهن يرددن:

«باسم الحرية. . . راجعين يا فلسطين.
فلسطين عربية»
«وجئت طلقة. . وجئت صفعة
لكل ضمير حائر
تركت النجم. . تركت الآه. . . تركت النغم الحائر. . .»[٥١].

وما أن تصل «غنيمة» إلى البيت حتى تنفر من كل شيء فيه. . دلال الأم. . المكان الفخم، رائحة الطعام الشهي. . . الخ. . بينما تظل متصلة بحلم خاص، حاولت الأم أن تعرفه وتحققه لها ولكن سرعان ما انكمش وجهها حين أطلقته «غنيمة» بقولها:

«أريد أن أركب الباص مثل بنات حولي».

(٥٠) وجهان وفار مذعور خلف أحمد خلف، صدى الأسبوع ١٥ سبتمبر ١٩٧٠.

(٥١) لا يصلح للحب. ليلى العثمان ص ٨٠.

هذه عبارة بارقة، تنحدر في نهاية القصة من إيقاع قصصي متميز. وأعني بذلك أنها عبارة قوية، متجذرة في الايقاع العام للقصة. ففيها نتلقى دفقاً شعورياً ساخناً مشحوناً مكتزاً بضرب من الإحالات الموضوعية المدمجة في التجربة الذاتية لبطلة القصة. وفي هذه العبارة نكتشف قدرة «الموقف الطبيعي» بواسطة تكنيك المزج - على أن يشع بحقائق تتجاوز طبيعته الساكنة، وتأتلف ضمن إيقاع مدروس ومخطط. فالباص في سياقه وحركته لم يعد مجرد ناقلة، وإنما تحول رمزاً لوحدة المشاعر العربية المشتركة. ولم تكن مفردة الباص لتفضي بمثل هذه الدلالة لولا التوقيت الايقاعي الدقيق لعبارة «غنيمة» السابقة.

لقد أمكن لهذه الكاتبة بواسطة تلك العبارة الموحية أن تحيل الرمز إلى «الموقف الطبيعي» وتدمجهما معاً في زمن نفسي متصل (بنا)، متوقد بعفوية الشعور القومي، وتلقائيته.

الخاتمة:

هناك فواصل نعتقد بأهميتها، وتنقاد إليها هذه الدراسة في نهاية مطاف ما تتبعته بالقراءة والتحليل. بعضها يتوقف بنا عند بعض التحديدات النظرية والفنية المؤسسة لرؤيا الدراسة حول طبيعة العنصر الجوهري المتحقق في خيال القصة القصيرة، وبعضها يتوقف بنا عند ملامح وتقنيات خاصة بتجربة القصة في منطقة الخليج العربي، وبعضها يتوقف بنا عند طبيعة فكرة الانتهاء القومي العام.... وخلال ذلك كله لا نزعم الحسم النظري، أو الانتهاء إلى أية قواعد ثابتة. بل إن العكس هو ما تستجيب له جميع الملاحظات في هذه الدراسة. وسنحاول أن نضع صيغة الخلاصة في ثلاث وقفات تستفزنا نحو مزيد من الأسئلة النقدية في تجربة القصة القصيرة.

الوقفة الأولى:

هناك عنصر لا يتوارى تماماً عن طبيعة القصة القصيرة، وهو قيام شكلها من فكرة العزلة، عزلة الذات في زمن نفسي محدد، تحيله التجربة الموضوعية عند الكاتب إلى تجربة ذاتية عند البطل. ذلك أن القاص يستهدف تحققاً نفسياً للأنا، ويتخذ من إبداعه معبراً للاتحاد مع الآخرين.. والدخول معهم في حالة تحقق، وتوازن وعلوّ بالذات. وهذا جانب واحد فقط من الطبيعة الابداعية في القصة. يفسّر لنا: كيف يبدع الكاتب قصصه... تماماً كما يفسّر كيف يتم الابداع في القصيدة والمسرحية والرواية. بيد أن الجانب الذي يمثل خصوصية القصة القصيرة هو أن يتحول الخطاب من الكاتب إلى تجربة ذاتية، تبرزها صيغة محكمة لحساسية الموقف من الزمن... متغيراً. أو متصفاً بالديمومة. والقاص - بهذه المثابة - محاط بشرط تحويل الخطاب الذي ستنداح منه الرؤية في نهاية الأمر. وبشرط تمثيل تلك الحساسية، والاخلاص لها أمام جميع ما يتوارد عليه من مساقط الواقع الطبيعي، وتفاصيله الغثة والسمينة. وهو بهذا التمثيل المخلص إنما يعمل على رسم الزمن، وتحديد خارطة الخيال في القصة القصيرة.

وليست محافظة القاص، ودفاعه عن حدود الخيال/الزمن النفسي إلا من قبيل الخضوع المباشر لسلطة الانعكاس الموضوعي للواقع.. فبدون هذه العملية تغدو كل التفاصيل، والمشاهد والمواقف زمناً، وخيالاً طبيعياً للقصة. وهو ما لا يقرّ به أحد. والتسليم بذلك يعني بالضرورة قبولاً مطلقاً بعدم استباق الذهاب بالقصة القصيرة نحو المسلّمات، والايديولوجيات أياً كانت صلتنا بها قومية أو سياسية أو عاطفية. فمثل هذه العلمية ستدمّر فعليْ «التحول» و«التمثيل» السابقين، وستجعل من القصة صيغة مباشرة للأطر والمفاهيم والانفعالات العامة. وسينتفي طابعها الحديث الممثل لطابع العصر. ومن ثم ستندمج شروطها في شكل الحكاية الشعبية أو التاريخية.

ولا يعني ذلك القول بعدم استجابة القصة القصيرة للمشاعر العامة كالشعور الوطني أو القومي مثلاً... وإنما الذي يعنيه هو أن الاستجابة لا تكون إلا ضمن عمليتين: التحول من ذات الكاتب إلى الآخر، والتمثيل المحكم لحساسية الزمن عند هذا الآخر. وبطبيعة الحال - فإن الشعور القومي هنا يكفّ عن أن يكون شعوراً عاماً... إنه يتوارى خلف رسوم الزمن، وخيالات المواقف المتسمة بالحرج، والمأساة، وتفاعلات المزج بين العام والخاص، الذات والموضوع، الرمز والواقع، الانسان والوطن، الحس المحلي والحس العربي/الانساني.. الخ. وضمن هذه العملية تصبح المشاعر القومية متحققة في حدود الخبرة الذاتية المتمثلة موضوعياً في إبداع القصة القصيرة.

الوقفة الثانية:

نقرر عند هذه الوقفة أن المدخل الموضوعي الذي نهجته هذه الدراسة لم يتوغل في وصف تجارب القصة القصيرة في الخليج العربي الموغلة في الحداثة. ليس لتجرد التجارب الحداثية من حساسيتها الوطنية. وإنما لأننا نعتقد أن الحداثة في القصة القصيرة تتنافى مع أي شكل من أشكال المقارنة المباشرة للإيديولوجيا. فالقاص ضمن التوجه نحو التجريب يختبر الأداة الأكثر خيالاً وتجسيداً للخبرة الذاتية عند الآخر (البطل)، ويرفض أن يكون (أي القاص) مصدر سطوة يتهدد تلك الخبرة، ويحرك زمنها بدوافع وأفكار مسبقة. ومن

الطبيعي في هذه الحالة ألا تنعكس المشاعر القومية العامة على السطح في نماذج القصة التجريبية القصيرة إلى الدرجة التي قد تدعو إلى الافتراض بعدم وجودها.

ومن هنا نرى أن المدخل النقدي لدراسة التمثلات البعيدة للشعور القومي في القصة التجريبية لا يكون إلا بواسطة استبصارات مختلفة أو أدوات مغايرة تتوجه إما نحو التنقيب في عناصر الموروث الشعبي، التي لا نشك في تأسيسها الجوهري لقسم كبير من نماذج القصة التجريبية القصيرة، أو أنها تتوجه نحو دراسة ضمير القصة: ضمير الكاتب + ضمير الأنا + ضمير الآخرين، في محاولة للاهتداء إلى حجم سطوة كل منهم على الآخر.

والملاحظة السابقة تفسر لنا ظاهرة هامة يثيرها موضوع هذه الدراسة، وهي أن نماذج القصة القصيرة التي شغلتها هواجس بلورة قضايا الانتماء القومي العام في الخليج قليلة، وضعيفة الخبرة، وتقليدية. وقد فسرت الدراسة قلّتها بالجفوة الطبيعية بين العزلة والانتماء إلى الموقف العام، وراحت - من ثم - تبحث عن حدود استجابة الانتماء للعزلة في حدود الشرط الابداعي للقصة القصيرة.

أما ضعف الخبرة فيجد مصدره في قلة النماذج، وفي الرقابة على القاص، وتجربته في دمج المشاعر القومية مع الزمن النفسي. وفي هذا السياق يمكن لنا أن نفسر ظاهرة لها دلالتها في تجربة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية. فقد قلّت نماذجها المتصلة بمقارنة الشعور بالانتماء القومي، وربما انعدمت - ظاهرياً - في حين أنها اتجهت بقوة ونفاذ شديدين نحو التجريب، وتوظيف الموروث الشعبي وخلق أجواء الاسطورة بواسطة الاسقاط العكسيّ - غالباً - ، كما هو في قصص عبد العزيز مشري، ومحمد علوان، وعبد الله باخشوين، وجار الله الحميد، وعبد الله باحرز، وحسن النعمي. وغيرهم.

ونحن لا نشك في أن دمج المشاعر القومية العامة في خبرة ذاتية (معزولة) عملية تحيطها الكثير من المحاذير والصعوبات بل أن صعوبتها قد تتجاوز صعوبة التجريب. ذلك أن أحوج ما تحتاج إليه هو وضوح الرؤى الفكرية والسياسية من جهة، ووضوح الرؤى الفنية من جهة ثانية. ولا نستطيع أن نزعم بأن التجارب الجديدة في القصة القصيرة - في المملكة وغيرها أيضاً - تمتلك مثل ذلك الوضوح الذي يدفع بها نحو صياغة توقها، وأشواقها للاندماج في وحدة شعورية مفضية بالخطاب القومي / الوطني.

والأسباب السابقة تفسر أيضاً الجوانب التقليدية المسيطرة على الكثير من نماذج القصة القصيرة المرتهنة ببلورة الانتماء العام، من العزلة. بيد أننا نضيف إلى ذلك أن «ثيم» موضوع الانتماء القومي لم يكن ينتظم بسهورة في نطاق الخبرة الذاتية، والزمن النفسي، وإنما كان يستعصي على الكثيرين، ويزحزح تجاربهم القصصية نحو بعض المزالق، كالنمطية، والافتتان بنموذج إيقاع «الموقف الطبيعي». ورغم ذلك فإن هناك تجارب استوقفت هذه الدراسة - تمكنت من بعض تقنيات تيار الوعي، والمزج بين الرمز والواقع، أو العام والخاص. كما وظفت - أحياناً - بعض الامكانات التعبيرية في بلوغ القصة أجواء التكثيف اللغوي.

الوقفة الثالثة:

ولا تتردد هذه الدراسة في الانتهاء إلى حقيقة أخيرة وهي أن جميع الصعوبات والمحاذير، وأشكال الجفوة القائمة بين صيغة العزلة (الممثلة في شكل القصة القصيرة) وبين صيغة الانتماء (الممثلة في الشعور القومي العام) لا تشير إلى عجز في طبيعة الفكر القومي العربي، أو إلى عدم قضاياه الرئيسية، وخاصة حول الوحدة، والأقليات المهاجرة، والغرب الأوروبي، والديمقراطية، ومشكلات التحرر الاجتماعي. فعلى مدى الفترة التي ظهرت فيها الكتابات القصصية، وتطورت نضجاً وتجريباً ظلت الرؤى الفكرية المتبلورة أو القابعة خلف الخبرة الذاتية للقاص / البطل مدينة للفكر القومي العربي، الذي شغل جيليْ القصة القصيرة في الخليج العربي منذ الأربعينات، وبلور أمامهم الكثير من الأفكار والآراء، وجعلها في نطاق الممارسة العملية أحياناً.

وغني عن القول أن ما تحتشد به القصة القصيرة في الوقت الراهن من النظر المتطرف للواقع نقداً، ومراجعة، ورفضاً، إنما يستمد روحه من عجز الواقع العربي في نظامه الاجتماعي والسياسي المغلق بالحواجز الاقليمية، والرواسب الثقافية الصلبة، التي تمثل أكبر التحديات أمام الوحدة القومية.

وإذا كانت تجربة القصة القصيرة في الخليج العربي ترسم مظاهر مؤلمة للاحباط الاجتماعي والسياسي والحضاري منذ الستينات، فما ذلك إلا من تأثير حجم ردود الفعل (القومية) من الإحباط الذي عانت منه حركة القوى الاجتماعية في الوطن العربي بعد نكسة ١٩٦٧ م.

إن توتر الرؤى الموصول بالواقع في تجربة القصة القصيرة موصول أيضاً بعملية جمعية لا واعية تختلج بها حركة القوى الاجتماعية في الخليج العربي، وهي عملية الاندماج في الانتماء القومي العام، والاحتماء المستمر به في صورة غير معلنة.

تعقيب على بحث

«الانتماء من العزلة»

بقلم: رجاء النقاش

في هذا البحث الذي قدمه الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم كثير من الجوانب الايجابية، وفيه ما يدعونا الى تسجيل بعض الملاحظات. أما الإيجابيات فأهمها أن الموضوع نفسه خصب وبالغ الجدية والعمق، ولا أدري ما إذا كان الدكتور غلوم هو الذي اختار الموضوع أو أن اللجنة التي أعدت لهذا الملتقى الأدبي هي التي اختارته، وفي الحالين فإن الإقبال على دراسة هذا الموضوع هو أمر بالغ التوفيق، والموضوع هو علاقة القصة القصيرة بالهوية القومية في الخليج العربي، فهو موضوع أدبي يحتاج إلى ثقافة نقدية واسعة، وهو من جانب آخر موضوع سياسي يحتاج إلى معرفة دقيقة بتاريخ الخليج العربي، وما حدث فيه من تطورات وطنية واجتماعية كبيرة في العصر الحديث. . . ومثل هذا الموضوع يحتاج إلى باحث يمتلك امتلاكاً قوياً لثلاث أدوات: الأداة الأولى هي المعرفة النظرية بفن القصة القصيرة، والأداة الثانية هي المعرفة بتاريخ هذا الفن في المجتمع الذي يتحدث عنه الباحث، والأداة الثالثة هي المعرفة بتاريخ المجتمع وما تعرض له من تطورات مختلفة.

والبحث الذي نتعرض له اليوم يكشف لنا بوضوح أن الدكتور غلوم قد امتلك الكثير من هذه الأدوات، ولولا امتلاكه لهذه الأدوات لما استطاع أن يقدم هذه الصورة الشاملة الحية الدقيقة للعلاقة بين فن القصة القصيرة ومجتمعات الخليج الستة.

ومن أخطر الأمور في مثل هذا النوع من الدراسات ذات الأبعاد المتعددة، أن يهتز ميزان الباحث فلا يستطيع تحقيق التوازن بين الجوانب الفنية للقضية المطروحة والجوانب السياسية والاجتماعية، فكثيراً ما يسقط الباحثون في مثل هذه الدراسات في موقف بالغ الخطأ والضرر، وذلك عندما ينظرون الى الفن على أنه مجرد وثيقة تاريخية تدل على عصرها بما تشير إليه من أحداث وأفكار، وهنا يفقد الفن قيمته الخاصة به، وتصبح القصة والقصيدة والرواية مثلها مثل المقالة الصحفية أو البيان السياسي أو خطابات الحكام والمسئولين أو نصوص القوانين والمعاهدات وما إلى ذلك.

ولكن الدكتور غلوم قد تنبَّه تماماً إلى هذا المأزق الذي يقع فيه الكثيرون من الباحثين عندما يتحدثون عن علاقة الفن بالمجتمع، فينسون الطبيعة الخاصة للفن، ويركزون جهودهم على التقاط أي إشارة في النص الفني تدل على حادث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، وبذلك يصعب تماماً أن يكون هناك أي تمييز بين فن جيد وفن رديء وفن آخر لا علاقة له بالفن من قريب أو بعيد. لقد انتبه الدكتور غلوم إلى هذه الحقيقة الأساسية، واستطاع أن يقيم التوازن بين نظرته الفنية النقدية ونظرته السياسية التاريخية. وهذه إيجابية واضحة في البحث الذي بين يدينا، فقد كان الباحث على الدوام واعياً بجوانب القوة والضعف في الأعمال القصصية التي يتعرض لها، وكان على الدوام شديد اليقظة لما ينبغي أن يكون عليه ميزان النقد من استقامة واعتدال، فلم تكن النزعة القومية الصحيحة عنده كافية لتبرير أي ضعف فني، وهذا الموقف دليل على صحة وعيه النقدي، وسلامة ذوقه الفني، وأصالة ثقافته الأدبية.

هذه بعض إيجابيات البحث الذي بين يدينا وهي وحدها كفيلة بأن تضعه في مكان بارز من الدراسات الجادة الممتازة.

ولا أريد أن أستطرد أكثر من ذلك في الإشادة بالبحث وصاحبه، رغم أنه يستحق ذلك وأكثر منه، ولكنني أكتفي بما أشرت إليه من إيجابيات ليست غريبة على الدكتور غلوم، فله دراسات كثيرة مرموقة ومعروفة في المجال الأدبي، وأحب بعد ذلك أن أدخل إلى مناطق الخلاف بين الباحث الكبير وبيني، فمناطق الخلاف هي التي تقودنا في نهاية الأمر إلى الصورة المثالية الصحيحة للقضية المطروحة.

ولعلمي بأن المساحة الزمنية المتاحة للتعليق على هذا البحث الهام هي مساحة محدودة، فسوف ألجأ إلى التركيز الشديد في تسجيل ملاحظاتي المختلفة، فليس المهم هو أن نتوسع في الملاحظات ونلجأ الى التفصيل الشديد فيها، ولكن المهم في مثل هذا الملتقى الفكري الرفيع ان تكون الأفكار محددة وجوهرية.

وتبدأ ملاحظاتي على هذا البحث من العنوان، وأقف بالتحديد عند عبارة «الانتماء من العزلة» التي كانت أساساً لعنوان البحث، والحق أنني أجدها عبارة شديدة الغموض، ينقصها التحديد والاستقامة اللغوية الدقيقة، وقد حاولت خلال قراءتي المتأنية والمتكررة أن أفهم معنى قاطعاً لهذا العنوان فلم أستطع أبداً أن أصل إلى شيء يقيني. فقد كان بالإمكان أن يكون العنوان هو الانتماء والعزلة، أو من العزلة إلى الانتماء، وكان يمكن اختيار عبارة أخرى مستقيمة ذات دلالة واضحة، ولكن الباحث الكبير آثر هذا العنوان الغريب القلق، وأعوذ بالدكتور غلوم أن يكون من هؤلاء الذين يحبون إرهاب القارىء إرهاباً لغوياً من البداية، حتى يبقى القارىء خاشعاً خائفاً على مدى رحلته مع البحث، فذلك أسلوب عرفناه في بعض الأقلام في حركتنا الثقافية الحديثة، وقد أثبتت التجارب أنه أسلوب لا يكسب لصاحبه أنصاراً حقيقيين، لأنه أسلوب أقرب إلى اصطناع التعمق منه إلى أداء رسالة الفكر على وجهها الصحيح.

إنني لم أسترح إلى هذا العنوان الغريب ولم أستطع هضمه، وبصراحة أكثر فإنني لم أستطع فهمه فهماً دقيقاً منضبطاً، وقد يكون فهمي محدوداً، ولكن الذي لا شك فيه أن العنوان مغلق وفيه قدر من الصدمة اللغوية والفكرية، رغم أن العنوان عادة يكون مفتاحاً يفتح أمام العقول أبواب الدخول إلى العالم الفكري ولا يغلق تلك الأبواب.

ولو كان الأمر قاصراً على العنوان وما فيه من غموض وتعقيد لهان الأمر، ولكنني لاحظت أن الدكتور غلوم كثيراً ما كان يستخدم هذا الأسلوب الصعب المعقد في مناطق عديدة من بحثه. وهو أمر لم أجد له سبباً أو مبرراً معقولاً، لا في تاريخ الباحث نفسه وسابق تجاربه في الدراسات الأدبية، ولا في واقع الموضوع المطروح، لقد سيطر التجريد الذهني الصعب على كثير من عبارات الباحث، حتى أصبح فهم بعض هذه العبارات أمراً شاقاً جداً لا يتحقق إلا بعد عرق كثير يسيل من جبهة العقل عند القارىء، ويكفي أن أشير هنا إلى الفقرة الأولى من المقدمة، والتي وصلت الجملة الواحدة فيها إلى ستة سطور متتابعة ومكتوبة بالآلة الكاتبة، ليس فيها نقطة ولا فاصلة ولا أي علامة أخرى من علامات الوقف تتيح لنفس القارىء أن يتردد بصورة طبيعية، وينتقل من المعنى إلى المعنى الذي يليه بنظام ومنطق.

ولن أقرأ عليكم هذه الفقرة فالبحث أمامكم ويمكن الرجوع إليه، ويكفي هنا أن أقدم عبارة واحدة يقول فيها الباحث الكبير: «. . . إنها مثل وقيم لا تتشكل بصورة يومية في مجرى الزمن كما تتشكل بواسطة الهموم والأفكار الصغيرة المتدافعة في نطاق الخبرة الذاتية للشخصية».

والحق أنني وجدت صعوبة بالغة في فهم هذه العبارة وأمثالها، وأنا من المولعين بالوضوح والتحديد في التعبير والتفكير عند النقاد والباحثين، لأنني أصبحت أخشى على العقل العربي من عاصفة الجليد والتجريد، حيث تختفي المعاني والأفكار وراء تعقيدات تعبيرية تضر ولا تفيد، وتضلل بالرؤية الفكرية ولا تهديها إلى يقين، ولعل الدكتور غلوم أراد أن يكافىء المشاركين في هذه الندوة على ذكائهم وسعة علمهم، ولكن مكافأته في الحقيقة كانت أشد من أي عقاب! . . . واترك هذه النقطة لأتوقف أمام خلاف نظري أساسي بين الباحث الكبير وبيني، وذلك عندما يقول إن دراسته في تحديدها النظري تفترض وجود جفوة طبيعية بين الموضوعات القومية العامة وشكل القصة القصيرة.

ولست أدري كيف توصل الدكتور غلوم إلى وجود هذه الجفوة، وكيف اعتبر وجود هذه الجفوة المفترضة أمراً مسلماً به على هذه الصورة.

إنني أعترض على هذه الفكرة اعتراضاً كاملاً، وأرى أن فن القصة القصيرة لا يتعارض في شكله ومضمونه مع التعبير عن الموضوعات القومية الكبرى، وقبل أن أتحدث عن الجانب النظري في هذه القضية أتساءل: هل عجز فن القصة القصيرة عن التعبير عن الشخصية القومية الروسية عند تشيكوف؟ وهل عجز هذا الفن عن التعبير عن الشخصية القومية الفلسطينية عند سميرة عزام وغسان كنفاني؟ وهل عجز هذا الفن عن التعبير عن الشخصية القومية في مصر عند تيمور ومحمود البدوي ويحيى حقي ويوسف ادريس وعند عشرات من أبناء الجيل الجديد؟ . . . الإجابة الصحيحة أن فن القصة القصيرة لا يعاني أبداً

بطبيعته من وجود جفوة بينه وبين الموضوعات القومية، ولا أدري من أين جاء الدكتور غلوم بهذا الفرض النظري الذي لا يقوم على أي أساس، وهو فرض ما أنزل به الأدب والنقد من سلطان.

ويساورني هاجس كبير بأن الخطأ هنا نابع من تعريف الدكتور غلوم للموضوع القومي. ويبدو أنه يقف بتعريفه لهذا الموضوع عند الحدود السياسية، فالموضوع القومي عنده ـ فيما أتصور ـ هو الحديث المباشر عن الوطن وأحواله السياسية وصراعاته المختلفة مع أعدائه وما إلى ذلك. ولو كان هذا هو الوجه الوحيد للموضوع القومي، لكان معنى ذلك أن الموضوع القومي لا يصلح إلا مادة للفن الرديء في القصة القصيرة أو غيرها من الفنون، ذلك لأن الموضوع القومي بهذا المعنى السياسي لا يكون إلا مادة للأدب المباشر، الذي هو في كل المقاييس أدب من الدرجة الثانية أو الثالثة.

والصحيح في رأيي ـ وقد أكون مخطئاً ولكن هذا هو اعتقادي الأدبي ـ أن كل ما يصور الإنسان في مشاعره الصادقة في بيئة محددة وعصر محدد هو تصوير للشخصية القومية، فطريقة التعامل بين المرأة والرجل في أمور الحب والعاطفة، وطريقة الحديث والغناء، وطريقة التصرف مع الأبناء والآباء والأصدقاء والأعداء، بل وكل الأزمات الذاتية الخاصة التي يتعرض لها الإنسان ويصورها. . . كل هذه التفاصيل تطرح في النهاية ملامح أساسية للشخصية القومية كما يصورها الفن. ولذلك فإن الافتراض الذي وضعه الدكتور غلوم لوجود فجوة أساسية بين القصة القصيرة والموضوعات القومية لا يبدو افتراضاً مقنعاً على الإطلاق.

وأريد أن أضرب مثلاً سريعاً من واقع موضوعنا الأساسي وهو القصة القصيرة في مجتمع الخليج العربي، وهذا المثل هو القصة القصيرة كما يكتبها عدد من كاتبات الخليج الموهوبات. إن هذه القصص قد لا تمس الموضوعات القومية بصورة مباشرة، بل هي في معظمها حديث عن مشكلات نفسية أو اجتماعية تعانيها المرأة في مجتمع الخليج. فهل يمكن أن يقال إن قصص المرأة في الخليج ليس لها علاقة بالموضوع القومي؟. . إن ذلك لا يكون أبداً إنصافاً للحقيقة ولا وضعها لها في موضعها الصحيح. أن تكتب المرأة الخليجية قصصاً قصيرة تتميز بالنضج والموهبة التي نجدها عند عدد من كاتبات الخليج، فهو علامة اساسية على تطور الشخصية القومية في الخليج، وعلى محاولة المرأة أن تخرج من الإطار التقليدي الذي كان موضوعاً لها ومفروضاً عليها في المجتمع، وأن تحاول هذه المرأة الخليجية من خلال أدبها أن تأخذ حقها المشروع في التعبير عن مشاعرها وتصوير موقفها من الحياة والإنسان والمجتمع. إن أدب المرأة الخليجية هنا ولو لم يمس الموضوع القومي المباشر بأي صورة، هو فن متصل أشد الاتصال ومعبّر أصدق التعبير عن الشخصية القومية الجديدة عندما نتحدث أي حديث منصف دقيق عن القصة القصيرة والشخصية القومية للخليج العربي، فالمرأة لم يكن لها في الجيل الخليجي السابق، ووجودها الآن وبهذه القوة والروح القومية المتمردة هو، علامة من علامات التطور والقومي في شخصية الخليج.

- انتقل بعد ذلك إلى نقد للبحث من زاوية أخرى هي زاوية ما لم يتعرض له البحث وكان ينبغي أن يتعرض له.

فالبحث لم يتعرض لقضية أساسية في فن القصة القصيرة وهي قضية الحوار بين العامية والفصحى، وما يثور حول هذه القضية من جدل شديد، وقد كنت أتمنى أن يحدثنا الباحث عن الاختيار الذي استقر عليه كتّاب القصة في الخليج ومبررات هذا الاختيار.

والذي ألاحظه أن الاختيار الغالب في القصة العربية الخليجية هو حوار بالفصحى وهذا عندي من أكبر دلائل الاختيار القومي الايجابي المتمكن من ضمير الكاتب العربي في الخليج، والذي يشعر في أعماقه بأنه يكتب لأمة ينتمي إليها ويمتد وجودها من الخليج إلى المحيط.

وهناك بالطبع من اختاروا الحوار بالعامية ومثل هذا الاختيار له مبرراته عند أصحابه وقد كنت أتمنى أن يلقي لنا الباحث ضوءاً على هذه المبررات.

ومن الموضوعات التي كنت أود أن يعالجها الباحث موضوع المؤثرات الثقافية الأساسية عند كتاب القصة في الخليج. ومثل هذه المؤثرات كانت سوف تكشف لنا بعض الملامح الأساسية للشخصية القومية كما صورتها القصة القصيرة في الخليج.

وفي ظني أن المؤثرين الرئيسين في القصة القصيرة عند كتّاب الخليج هما: القصة القصيرة في مصر ثم الأدب الإنجليزي. وهذا يختلف عما نجده في أدب المغرب العربي من تأثير للقصة العربية في مصر وتأثير للأدب الفرنسي.

وهذه المؤثرات يمكن بتحليلها الوصول إلى كثير من الملامح القومية الخاصة للقصة القصيرة في الخليج، ولكن الباحث الكبير تجاهل هذه النقطة تماماً، وكأن القصة القصيرة في الخليج قد ظهرت من فراغ وعاشت في فراغ.

والموضوع الثالث الذي كنت أرجو أن يلقي عليه الباحث ضوءاً كاشفاً هو موضوع اختلاف البيئات في الخليج وما أدى إليه ذلك من تحديد للمدارس الأدبية في مجال القصة القصيرة.

من ذلك انتشار اتجاه الواقعية الاجتماعية في القصة القصيرة في البحرين، وجنوح كاتب القصة القصيرة في الكويت إلى التعبير عن الهموم القومية أكثر من سواه. والخلافات المتصلة بالبيئة كانت جديرة على العموم بقدر أوفر من الشرح والتفسير.

ثم لا أدري لماذا لم يهتم الدكتور غلوم بالقصص القصيرة التي كتبها بعض الأدباء العرب ممن عاشوا بعض الوقت في الخليج واستوحوا منه مادة قصصهم.

وأخيراً أود أن أسجل عدداً من الملاحظات السريعة:

١ ـ في صفحة ٨ من البحث يرد اسمان هما:

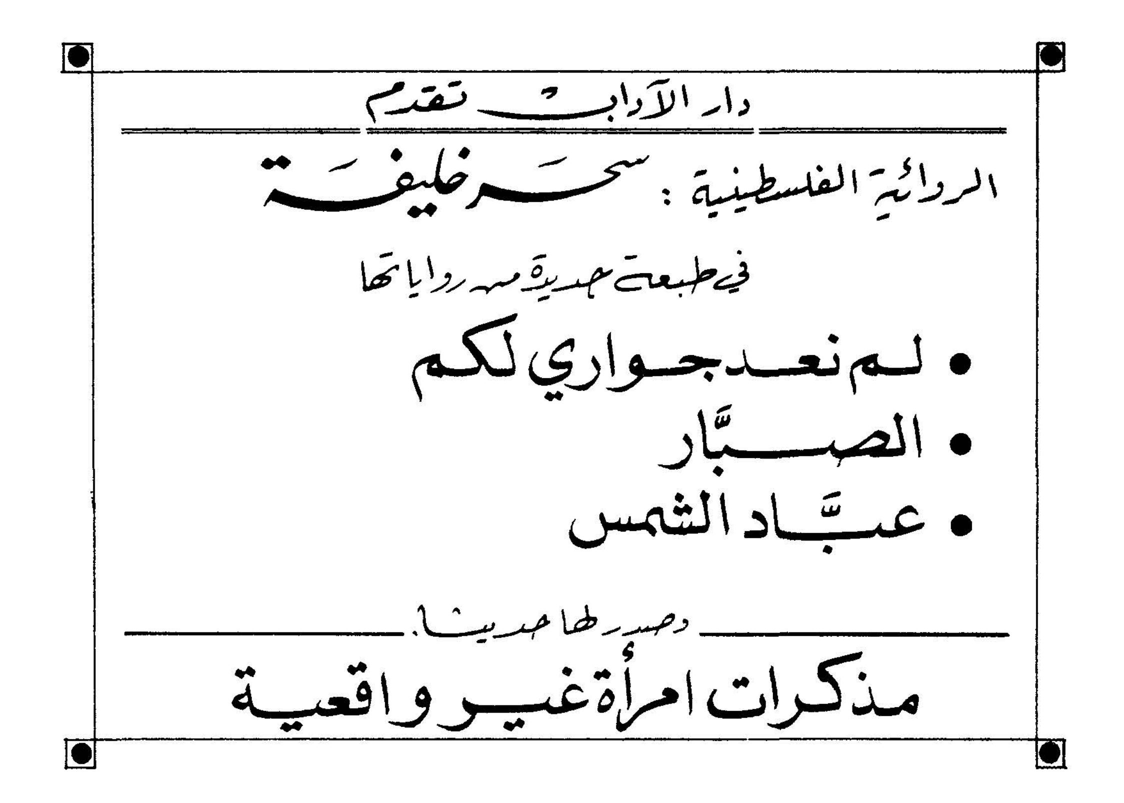
أحمد السباعي ومحمد سعيد العامودي مرة على أنهما من السعودية، ومرة أخرى على أنهما من البحرين، ومن الضروري تصحيح ذلك أو تفسير هذا الازدواج بالنسبة للبلد الخليجي الذي ينتسب إليه الكاتبان.

٢ ـ في صفحة ١١ يتحدث الباحث عن «احتكاك مجتمع مدينة الحجاز بمجتمع مدينة القاهرة» والذي نعرفه أن الحجاز ليس مدينة ولكنه منطقة كاملة فيها العديد من المدن الهامة.

٣ ـ في صفحة ٢٠ يتحدث الباحث عن «الوحدة العربية التامة بين مصر وسوريا سنة ١٩٥٧» والصحيح أن هذه الوحدة قامت سنة ١٩٥٨.

٤ ـ يستخدم الباحث كلمة «ثيم» و«ثيمات» عدة مرات. ولا اعتراض على استخدام الكلمات الأجنبية في سياق البحث العربي إذا كانت هذه الكلمات من المصطلحات التي لا ترجمة لها، أما إذا كانت هذه الكلمات لها مقابل دقيق باللغة العربية فلماذا نلجأ إلى استخدامها بهذه الصورة؟... وكلمة «ثيم» ليست اصطلاحاً فنياً، ولكنها لفظة تعني الموضوع أو المادة التي يستخدمها الفنان، فلا مبرر لوجود هذه الكلمة في سياق البحث، مع أن المقابل العربي الدقيق قائم بين أيدينا وميسور.

كما بدأت تعقيبي بتحية الباحث الكبير فإني أنهيه بتكرار هذه التحية وتأكيدها فالجهد المبذول في هذا البحث، والإلمام الواسع فيه بحركة القصة القصيرة في الخليج فنّاً وتفكيراً، والتحليل الدقيق للنماذج التي اختارها الباحث والمعرفة الواسعة بتاريخ المجتمع وتاريخ الفن القصصي، كل هذه العناصر تجعل من البحث عملاً كبيراً يستحق الإعجاب والتقدير ولا يقلل منه أبداً تلك الملاحظات التي سجلت فيها عدداً من جوانب الاختلاف بين الباحث الكبير وبيني.





القصة القصيرة في قطر

بقلم: محمد طالب الدويك

تبدأ القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي من ثلاثين سنة تقريباً أو أكثر قليلاً من الزمن، حين اجتاحت هذه المنطقة ثورة حضارية شاملة تزامنت مع الفيء الجديد الذي أفاء الله به عليهم، ألا وهو اكتشاف البترول وتزايد موارده وانعكست آثارها على أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للإنسان في هذه المنطقة بحيث طغت مظاهر التحضر بمقوماتها المادية على ملامح الأصالة التي تميزت بها المنطقة من زمن طويل مضى، والتي تمثلت فيما رسبته البيئة الصحراوية والبيئة البحرية في أعماق الإنسان الخليجي من قيم اجتماعية وروحية تمثل ضرورة حضارية تضرب بجذورها في عمق الزمن لقرون بعيدة[1]. لقد تزاوجت هاتان البيئتان وامتزجتا لينتج عنهما تكوين جديد هو البيئة الخليجية بكل مقوماتها وحضاراتها وثقافتها، التي شابها الكثير نتيجة هذه النهضة المادية وكذا النزوح لكثير من الجنسيات، ولقد أثار هذا النزوح بقوامه المادي والبشري انزعاج المفكرين والباحثين حيث انه يؤدي كما يقول الدكتور حسن الخياط إلى قطع الجسور بين الماضي والحاضر وإلى طمس معالم التراث الحضاري بالمنطقة، بل إن أثره يمتد إلى جوهر العلاقات الإنسانية وسلوكيات المواطنين حيث يرى الدكتور الرميحي أن اقتلاع الإنسان الخليجي من البيئة الحضارية والاجتماعية التي تعود عليها قد قطع جذور العلاقات الاجتماعية

(١) دكتور ماهر حسن فهمي ـ القصة القصيرة في قطر (دراسة فنية اجتماعية) ـ المقدمة ـ ص ١، ٢، ٣.

الراسخة[1]. وتنسحب تلك المؤثرات على قطر باعتبارها إحدى دول الخليج العربي التي تجمعها بباقي دوله ظروف جغرافية وتاريخية وحضارية مشتركة.

فهي تشترك في وحدة التجربة الإنسانية العامة، وفي التكوين النفسي المشترك والتطور المتوازي والمتقارب للمجتمعات الخليجية العربية، وأخيراً الأسس الحضارية للعوامل الجغرافية والتاريخية واللغوية والروحية[2].

من هنا تبرز أهمية هذا التقرير لتأصيل الشخصية القطرية بأبعادها ومحاولة تأكيد خصائصها المميزة في مواجهة تلك المؤثرات الوافدة.

والشعب القطري هو شعب عربي أصيل يمتد في جذوره إلى شبه الجزيرة العربية من قبائل عربية انتقلت من الجزيرة العربية ومن نجد بالذات واستقرت في هذا المكان، ومن قبائل عربية انتقلت من الساحل الفارسي إلى الساحل القطري، وهم ما يطلق عليهم اسم الهولة أو الحولة أي الذين تحولوا من ساحل فارس إلى ساحل قطر، لقد حملت هذه القبائل وتلك معها فنونها وتراثها وآدابها الصحراوية والبحرية، وتفاعلت مع البيئة الجديدة فنتج تكوين جديد من الثقافة والأدب عرف باسم الأدب القطري بخصائصه وقسماته المميزة.

(١) دكتور ماهر حسن فهمي ـ أخذها عن مجلة الدوحة العدد ٨٦ فبراير ١٩٨٣ م وأوردها في مقدمة القصة القصيرة في قطر ـ ص ٢، ٣.

(٢) دكتور محمد طالب الدويك ـ القصص الشعبي في قطر ـ جـ ١ ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤ م ـ ص ٢١.

وقد احتك هذا التراث بالوافد عليه فتأثّر وأثّر فيه مدّاً وجزراً مما جعل لهم شخصية وأدباً خاصاً بهم يشترك مع أدب وثقافة المنطقة الخليجية العامة. فالمنطقة كالأواني المستطرقة تتداخل في بعضها بعضاً[1].

بداية القصة القصيرة في قطر:

تعتبر القصة القصيرة في قطر حديثة المولد، فقد بدأت تقريباً ببداية الصحافة في قطر، أي بداية السبعينات كما أوردها الدكتور محمد عبد الرحيم كافود في كتاب «الأدب القطري الحديث[2] ويردف قائلاً: أما الرواية أو القصة الطويلة فهي حتى الآن لا تكاد ترى النور على الرغم من أن الرواية بحاجة إلى جهد أكبر وثقافة أوسع في كتابتها، بالإضافة إلى أن القصة القصيرة أصبحت في الوقت الحاضر هي الفن المسيطر على الحياة، فاتجه إليها بعد ظهور بوادر النهضة الأدبية في قطر. فقد تفتحت المواهب الأدبية في البلاد، وهي ترى أمامها أن القصة القصيرة أصبحت سيدة الموقف فاتجهوا إليها.

والقصة القصيرة في قطر ما زالت في طور النشأة وبداية الطريق وهي ماضية في استكمال تطورها ونضجها بصورة مشجعة.

وإذا تتبعنا بدايات القصة القصيرة في قطر وما وصلت إليه حتى وقتنا الحاضر، وجدنا أن الطابع الرومانسي هو الطابع الغالب عليها وإن كان الاتجاه الواقعي بدأ يتبلور بصورة واضحة في الآونة الأخيرة.

إن هذا التقييم فيه كثير من التسامح والتجاوز، وذلك لوجود الكثير من التداخل والتمازج بين القصص ذات الطابع الرومانسي وبين القصص الواقعية، بل نستطيع القول بأن التقسيمات بين المذاهب الأدبية بصورة عامة تقسيمات تقريبية تعتمد على رصد بعض الملامح والقسمات والخصائص الغالبة على هذا الفن أو ذاك، وإدراجها تحت مذهب معين بحكم أن هناك سماتٍ وخصائص تغلب على هذا العمل، فنصفه بالرومانسية أو الواقعية أو الرمزية إلى آخر تلك التسميات والتقسيمات[3].

ولهذا اتجهت في هذا التقرير إلى أخذ نماذج من هذه القصص وتحليلها بشكل مبسط وإلقاء بعض الضوء عليها من الناحية الفنية والموضوعية مع الإشارة إلى مدى ارتباط هذه القصص في البيئة القطرية. كما أننا من خلال تتبعنا لهذا الإنتاج نلاحظ أنه في تطور تاريخي مستمر، فقصص أواخر الستينات وبداية السبعينات تختلف عن القصص التي ظهرت في أواخر السبعينات سواء من حيث الكم أو الكيف على الرغم من قصر هذه الفترة، فهي في الفترة الأخيرة أكثر نضجاً وأقوى اندفاعاً وانتشاراً.

وخاصة منذ بداية الثمانينات حيث بدأت القصة تأخذ مكانها في النتاج الأدبي في قطر سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، ونظراً لقصر الفترة الزمنية بالنسبة لظهور القصة وعدم غزارة الإنتاج فإننا في الحقيقة لا نلمس أو لا نجد أن القصة قد مرت بمراحل متباينة كما هو حاصل بالنسبة لتاريخ نشأة القصة في بعض بلدان المنطقة. وبالإضافة إلى اكتمال ونضج هذا الفن واتضاح معالمه في العصر الحاضر، ونظراً لتبلوره بصورة واضحة في أذهان الكتّاب، فإننا نلاحظ أن القصة القصيرة قد بدأت في قطر وهي أقرب إلى تحقيق الكثير من الأصول والتقاليد الفنية المتعارف عليها في هذا الفن بالرغم من أن هذه القصص كما ذكرنا تمثل البدايات بالنسبة لكتّابها، إلا أن الظروف الثقافية والتواصل الفكري بين أقطار الوطن العربي، واطلاع الشباب على الكثير من النماذج القصصية لكبار كتّاب القصة في الوطن العربي قد بلور لديهم معالم هذه القصة ومن هنا نجد أن النغمة الإصلاحية المباشرة التي اتسمت بها بدايات القصة القصيرة في العديد من الأقطار العربية، هذه النغمة أو هذا النوع من القصص قد اختفى إلى حد ما من تاريخ القصة القصيرة في قطر وإذا بدت ملامح النزعة الإصلاحية بارزة عند بعض الكتّاب إلا أنها مغلفة بملامح الاتجاه الرومانسي[1].

وحين نقف عند الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة في قطر نجد أن هناك عدة عوامل[2] أدت إلى ظهور هذا الاتجاه بصورة واضحة في القصة القصيرة.

أولها أن معظم كتّاب القصة قد نشأوا وتتلمذوا على القصة الرومانسية العربية، حيث إن الاتجاه الرومانسي كان قوياً في مجال القصة كقصص المنفلوطي ومحمد عبد الحليم عبد الله ومحمود تيمور ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس في قصصهم الرومانسية، وقد كان لهؤلاء الرواد تأثير كبير في القصة القصيرة فتتلمذ عليها كتّاب القصة من الشباب وتأثروا بها. ولا غرابة أن نجد نماذج من هذه القصص تتمثل أو تسير على نفس الأسلوب والطريقة في توجيه مصير الشخصيات وما تلاقيه من إحباطات، بل إن بعضهم

(١) دكتور محمد طالب الدويك ـ القصص الشعبي في قطر ـ جـ ١ ـ ص ٥.

(٢) دكتور محمد عبد الرحيم كافود ـ الأدب القطري الحديث ـ الطبعة الأولى ١٣٩٩ هـ ١٩٧٩ م ـ ص ١١٧ ـ ١١٨.

(٣) د. محمد عبد الرحيم كافود ـ القصة القصيرة في قطر ـ ص ١٠٥.

(١) د. محمد عبد الرحيم كافود ـ القصة القصيرة في قطر ـ ص ١٠٣، ١٠٤.

(٢) د. محمد عبد الرحيم كافود ـ القصة القصيرة في قطر ـ ص ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧.

يستوحي بيئة تلك القصص ويحاكيها.

وإلى جانب تأثرها بالقصة الرومانسية العربية نجد أن للمجتمع والبيئة أثرها الواضح في بروز الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة في قطر.

فمما لا شك فيه أن هذه التغيرات السريعة في بنية المجتمع القطري وانتقاله من مجتمع تقليدي تحكمه العادات والتقاليد في مختلف أوجه الحياة إلى مجتمع متحضر تأثر بالحضارة الحديثة وأخذ عنها الكثير من العادات والتقاليد والنظم الحديثة لا بد أن يثير هذا التغير الكثير من الجدل والرفض في بعض الأحيان وعدم التأقلم والتردد عند بعضهم. وهذا لا بد أن يحدث لأي مجتمع من المجتمعات، فالالتقاء الحضاري بين حضارتين لا بد أن يحدث هزة ويحدث خلخلة وخاصة في الحضارة أو المجتمع الأضعف منهما، وغالباً ما نجد هذا النوع من المجتمعات يلجأ إلى قيمة وعاداته وتراثه وماضيه يتشبث به محاولاً أن يواجه الواقع الذي يفرض عليه، أو لإيجاد نوع من التوازن وإثبات الذات.

وكتّاب القصة هم الذين عايشوا بالفعل مرحلة التحول والتغير الذي يشهده المجتمع على أثر ذلك التغير الاقتصادي الهائل الذي شهدته المنطقة وما صاحبه من دخول أنماط متعددة من القيم والعادات والتقاليد الوافدة بمختلف السبل سواء عن طريق تلك الأجناس الوافدة إلى المنطقة من شرقية أو غربية أو عربية أو عن طريق وسائل الأعلام والانفتاح على العالم الخارجي. كل هذه الأمور كان لها أثرها الواضح في تركيبة الحياة الاجتماعية وما أحدثته من هزة عنيفة تمثلت في ذلك الصراع بين العادات والتقاليد والقيم التي يتمسك بها المجتمع وبين العادات والتقاليد والقيم الوافدة وما تحمله من مفاهيم حضارية جديدة والكثير منها ربما يتعارض مع ما في هذا المجتمع من تقاليد عربية وإسلامية وخاصة فيما يتصل بوضع المرأة وموقف المجتمع منها.

ولذلك نجد أن كثيراً من القصص تدور موضوعاتها أو تصور حالة القلق والحرمان والضياع التي تعيشها المرأة، فالنظم الاجتماعية المحافظة لها أثرها على وضع المرأة في المجتمع، إذ كانت تحس من خلالها بأنها مكبلة ببعض القيود التي تحد من حريتها وتهضم حقوقها كأنثى، فهي كما تصور كتاباتها ـ في القصة ـ لا تمتلك التصرف حتى في أدق خصوصياتها كمسألة اختيار الزوج شريك حياتها بل أحياناً حتى ملابسها لا يكون لها حق الاختيار فيها، لذلك لا غرابة أن نجد الفتاة هي صاحبة النصيب الأوفر في مجال كتابة القصة صاحبة المعاناة الحقيقية وهي خير من تعبر عنها[1]. كما

(١) د. محمد عبد الرحيم كافود ـ القصة القصيرة في قطر ـ ص ١٠٧، ١٠٨.

في قصص الكاتبة كلثم جبر[2]. فقد نشرت لها مجموعة من القصص في الصحف المحلية كمجلة الدوحة ومجلة العهد، ومجلة العروبة على فترات مختلفة مثلها كمثل غيرها من الكتّاب والكاتبات وأخيراً جمعت هذه القصص في مجموعة واحدة باسم «أنت وغابة الصمت والتردد» وتحتوي هذه المجموعة على ست عشرة قصة تُصور بعضاً من جوانب الحياة في المجتمع القطري من خلال علاقة الرجل بالمرأة، ومن خلال هذه العلاقة تتضح لها بعض المفارقات التي يعاني منها المجتمع أو بالأخص ما تعاني منها الفتاة القطرية التي تعيش في مرحلة انتقالية بين عهدين، عهد قديم يربطها بعاداته وتقاليده وموروثاته. وعهد جديد ربما في الغالب ما يوحي لها بتنافيه مع تلك الأعراف والتقاليد التي تعيشها، ولذلك فقد جاءت هذه القصص كما يقول الدكتور محمد عبد الرحيم كافود تعبيراً حياً للتجارب الذاتية التي لا نغالي إذا قلنا أنها تصور بحق موقف الفتاة القطرية في هذه الفترة وما تنشده من تغيير في بعض المفاهيم التي تكبلها، لذا فقد جاءت هذه الأفكار التي تناقشها متدفقة تقترب أحياناً من الإلقاء المباشر والوعظ في بعض الأحيان، نتيجة لتحمس الكاتبة لهذه الموضوعات مما يبعدها نوعاً ما عن انضواء مجموعتها تحت فن القصة القصيرة بمفهومها الفني الدقيق، فالموضوعية والابتعاد عن الذاتية والبوح المباشر من السمات التي يجب توافرها في القصة القصيرة إلى جانب الشروط أو السمات الأخرى. ونظراً لغلبة التجارب الذاتية على الكاتبة فقد جاءت هذه القصص متقاربة سواء من حيث البناء أو من حيث الأفكار التي تدور حولها كذلك، فإن الجو الرومانسي هو الطابع المميز لهذه القصص شكلاً ومضموناً، وهذه القصص هي: حائرة، قصة حب، شرخ في المرآة، بقية الحكاية، نهاية رحلة، سوف أقول وداعاً، امرأة حاقدة، الدوامة، زهرة الزنبق، عندما تموت الكلمات، الوهم، الزيارة، ليل وأسى، أريدك معي، الباحثة عن السعادة، أنت وغابة الصمت والتردد.

وعن الأسلوب يقول الدكتور محمد جابر الأنصاري في كتابه «تراث قطر وثقافتها المعاصرة»[3] أما أسلوب الكاتبة فهو مرحلة وسط بين النثر والشعر وجاء ملائماً لطبيعة الموضوع الذي تعالجه منسجماً مع العاطفة الأنثوية التي لا تكف عن البوح الأليم من بداية الأقاصيص إلى نهايتها. وهي أقاصيص نخطىء إذا بحثنا فيها عن شروط القصة القصيرة ومواصفاتها، لأنها في حقيقتها بوح ذاتي يأخذ شكل الحكاية لا أكثر (كذا).

(٢) د. محمد عبد الرحيم كافود ـ الأدب القطري الحديث ـ ص ١٢٧، ١٢٨.

(٣) د. محمد جابر الأنصاري ـ تراث قطر وثقافتها المعاصرة ـ ص ٨٣.

نشر القصة القصيرة:

لقد قامت عدة إدارات وجهات في نشر هذه القصص وكان على رأسها إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام، فأخذت على عاتقها نشر القصة القصيرة ضمن أمور أخرى ثقافية وفنية فأجرت في منتصف السبعينات المسابقات بين الأقلام القطرية الشابة الواعدة في غير مرة وفي غير مناسبة بين الجنسين وأفرزت هذه المسابقات عدداً من القصص فازت بمكافآت مالية ومن ثم بمكافآت أدبية بأن طبعت ونشرت بين دفتي كتب كان منها «أصوات في القصة القطرية الحديثة» اختيرت من بين عدد لا بأس به من القصص الأخرى.

والقصص الفائزة هي: «ليلى» للكاتبة وداد عبد اللطيف «وبدأ حديث آخر» لحصة يوسف. «وبداية الطريق» لمريم محمد عبد الله. «ورحلت في هدوء» لزهرة يوسف المالكي. «وصفاء الروح» لناصر صالح الفضالة. «والهوة» لنورة محمد آل سعد وأخيراً «خواطر فتاة صغيرة» لأمينة اسماعيل الأنصاري.

ثم أجريت فيما بعد مسابقة أخرى فاز فيها تسعة أشخاص وعدت الإدارة بنشر القصص الثلاث الأولى في كتاب وهي على التوالي: «الفائض» لومضة أمل و «الأيام لا تعود» لهاني مال الله. و «العائدون من الجنة» لمحمد سيف علي الكواري.

أما القصص الست الأخرى فهي كالتالي:

«الصمت» لكلثم علي «والولادة الثانية» لجمال فايز خميس السعيد. «والصورة» لسميرة ميرزا محمد حسين القاسمي «وأنفاس تائهة» لشيخه علي جاسم مكي. «وقراءات في أعماق امرأة» لمها عبد اللطيف الكواري وأخيراً «الأبناء» لمريم علي يوسف النصف.

هذا وما زال باب المسابقات مفتوحاً فيما يستقبل من زمن.

أما الجهات الأخرى التي تعني بالمسابقات ـ حيث أن هذا المجال رحب يكشف عن الأقلام الواعدة ـ فهي المجلس الأعلى لرعاية الشباب بالإضافة إلى ما تجريه أيضاً وزارة التربية والتعليم من مسابقات أدبية في القصة وغيرها الخ . . .

أما القصص التي تنشر في الصحف والمجلات من قبل أصحابها فلا بأس في عددها ومضمونها ولها قراء ونقاد.

إن القارىء لسبعة أصوات في القصة القطرية الحديثة وغيرها من القصص يجد أنها تعبر عن أصحابها وتنبع من بيئتهم وهي بإيجاز شديد، البضاعة المحلية الخالية من كل غريب ومستورد، وبالرغم من أن بعضها لم يلتزم بالبناء الفني للقصة وأركانها، إلا أنها ظاهرة جيدة تستدعي الاهتمام من حيث أهدافها ومراميها. فقد نجحت بعض الأقلام في معالجة هذا البناء وتلك الأركان من خلال قصصهم في حين ابتعد بعضها وشط عن سلامة هذا الاتجاه من حيث الشروط والمواصفات التي ينبغي توافرها في هذا النوع الأدبي.

إن أهم ما في هذا التقرير إنه يضع بصماته على الإنسان القطري الشاب الذي يريد أن يحيا، وهو لكي يحيا لا بد له من العمل المتواصل الدؤوب في مجال الكلمة المكتوبة والمنطوقة والمرسومة والمنظورة حتى يصل إلى بغيته[1].

إن الناظر إلى هذه المجموعة القصصية قد لا يجد خيطاً واحداً ينتظمها كلها أو يضفي عليها خصائص وسمات مشتركة، بل إننا قد نجد في إطلاق صفة القصص على عدد منها بعض التجاوز والمرونة في استخدام المصطلحات من حيث الشروط والمواصفات التي ينبغي توافرها في هذا النوع الأدبي.

بيد أنه يجب ألا يغرب عن بالنا بأن هذه المحاولات إنما تمثل بأكثر من معنى، بواكير القصة في قطر وهي بواكير جاءت في سياقها الطبيعي من تطور حركة المجتمع والثقافة في البلاد وفي منطقة الخليج العربي بأسرها.

ذلك أن نشوء هذا النوع الأدبي مرهون بشيوع مستوى معين من التعليم وبنضج التجربة الاجتماعية التي تخلق المعاناة الأدبية والفنية الحقة. وتلك ظروف مستجدة في الحياة القطرية ولم تبدأ بالبروز والتبلور إلا خلال العقود الثلاثة الماضية على أكثر تقدير ـ كما أشرنا في بداية التقرير ـ وأول ما يطالعنا ويستوقفنا قبل أن ندخل حدود هذه القصص هو أنها كلها باستثناء واحدة فقط مكتوبة بأقلام الفتيات ـ وهذا ما أثبتناه في مستهل حديثنا عن القصة القطرية الحديثة ـ وقد تحمل هذه الظاهرة طابع المفاجأة المدهشة، غير أنه لا ينبغي تفسيرها على أنها دليل على تفاوت الموهبة القصصية أو الحماس للكتابة بين الجنسين، بل يجب أن ينظر إليها من منظور اجتماعي بحت، فالمجتمع القطري على الرغم مما حققه من منجزات في مجالات التصنيع والعمران والخدمات الاجتماعية العصرية، وعلى الرغم مما أحرزته الفتاة في مجال التحصيل العلمي، والمشاركة في قطاعات محددة من الحياة العامة ما زال في جوهره مجتمع رجال أي مجتمعاً أبوياً قوامه الرجل، ويتاح فيه للرجل وحده حرية التعبير النسبية للتحدث عن هموم الرجال أيضاً.

وفي ظل هذه الضغوط والكوابح الاجتماعية تغدو الكتابة وكذلك القراءة أشبه بالبوح أو الخلوة المأمونة، تستطيع الفتاة أن يجأر فيها بالشكوك، وتتمرد وتُهشم السدود والحواجز الاجتماعية أو تتصالح معها وتقبل بها.

ومن هنا فإن الكتابة التعبيرية بالنسبة للفتاة القطرية

(١) قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون ـ ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة ـ ص ٣، ٤.

تصبح بمثابة المتنفس والمخرج من دوامة الإحباطات الاجتماعية التي تكتنفها. وذلك لا يعني أن معاناة قطاع الفتيات من الجيل القطري الجديد منفصلة عما يعانيه الشباب القطري، إذ أن معاناة الجنسين قد تكون وجهين لحقيقة واحدة، غير أنها تعني بالتأكيد إن مدى الحرية التي أتاحتها المواصفات الاجتماعية للشباب القطري تمكنه من التعبير عن طموحاته ومشاغله الحياتية بطريقة أكثر جرأة وصلابة بدلاً من أن تختزن صرخته في قصة أو قصيدة.

إن المواصفات الرئيسية التي تتمحور حولها القصص السبع في هذه المجموعة، نجد أكثرها يدور في فلك نصفي أشبه بقوس قزح تستقر في أحد طرفيه مجموعة من المواصفات الاجتماعية الموروثة التي تجد الشخصية الرئيسية نفسها أسيرة لها ومكبلة بقيودها، وعلى الطرف الآخر تكمن منطقة الحلم والانطلاق والطموحات الجديدة، وبين هذين الطرفين اللذين يمثلان أرض الواقع وآفاق الحلم رقعة من التوتر والشد والجذب والحركة الاجتماعية والنفسية الدائمة[1].

«ففي بداية الطريق» لمريم عبد الله تتضح هذه الثنائية بين الواقع والحلم بصورة جلية، ويتمثل هذا برفض ليلى الزواج من ابن خالتها قاسم الذي اختاره أهلها لها بحكم الموروث عندهم. إن هذا الأمر أصبح ملازماً للفتاة كظلها لا تستطيع الفكاك منه إلا بالإقناع والتوسل لدى والدتها بأن لا بديل أمام الفتاة عن حرية الاختيار لتقرير مصيرها بنفسها وتأكيد هذا الحق هو بداية الطريق، وهذا ما أمر به الإسلام من سؤال الفتاة وعدم إرغامها على الزواج ممن لا تحب، لكن العرف والعادة تغلق كل هذه النوافذ لتضع الفتاة أمام مصيرها المحتوم والمرسوم مسبقاً من صغرها، بأن بنت العم لابن العم أو لابن الخال أو الخالة. وكم من بيوت دمرت لعدم هذا التناسب سواء من حيث السن أو الثقافة باسم العمومة الخؤولة.

أما قصة خواطر فتاة صغيرة لأمينة إسماعيل الأنصاري، فتتخذ مساراً آخر بين انغلاق الواقع ورحابة العلم.

إن نورة فتاة متمردة مستقلة الإرادة تريد أن تصبح ممثلة شهيرة ضاربة بذلك العادات والقيود عرض الحائط، وبموازنة الجموح الاجتماعي الغريب عن البيئة - نجدها تسعى إلى انتزاع خطيب شقيقتها والاستئثار به.

والحادثتان تعتبران من المخالفات الاجتماعية الكبيرة ضمن الموروث القائم، ولم ينقذها من هذه الهوّة سوى صحوتها في نهاية المطاف والإحجام عن هذا الجموح والعودة بسلام والاستسلام لما هو قائم ومعروف.

(١) فايز صباغ - ٧ أصوات في القصة الحديثة - ص ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢.

إذن هي حاولت جاهدة الإفلات من فلك العادات والتقاليد الاجتماعية الماثلة أمامها إلى أجواء أخرى لكنها لم تلبث أن آثرت السلامة ورجعت القهقرى إلى واقعها المألوف خوفاً من العواقب الوخيمة التي تنتظرها من جراء هذا التغيير.

ويعالج ناصر صالح الفضالة في قصة «صفاء الروح» هذه المفارقة بين الواقع والحلم من زاوية أخرى في سياق مختلف كل الاختلاف، إن خالد يتوجه إلى الغرب للدراسة تاركاً وراءه خطيبته صفاء، وهناك يتعلق بأخرى هي «جنيت» لكنه يكتشف أنها لم تكن له لوحده، مما جعله يتخلى عنها ويعود أدراجه إلى بلده كي يقترن بخطيبته صفاء النقية الطاهرة.

إن حركة الأحداث والشخصيات خالفت مسار قصة «بداية الطريق» فالفتاة في قصة مريم محمد عبد الله ترفض ابن خالتها، بينما الفتى في قصة ناصر الفضالة يؤثر ابنة عمه على الأجنبية اللعوب. والفرق بين الموقفين هو فرق في المنظور الاجتماعي، فهو في الحكاية الأولى دليل على الرغبة في إثبات الذات، بينما هو في الثانية عودة إلى المنبع والجذور بعد مرحلة من الضياع العاطفي.

وفي قصة «وبدأ حديث آخر» لحصة يوسف، نجد أحمد - المتعلم الواعي - يدرك أن ليلى التي اختارها لتكون شريكة حياته المقبلة ليست هي الفتاة المفضلة التي ستبقى وتدوم معه، على عكس مريم الرصينة الوقورة المعاندة التي تحبه ويحبها. فليس صحيحاً أن العلاقات التي ننخرط فيها بكامل إرادتنا واختيارنا هي أبقى وأجدى من التي تفرضها علينا المواقف الاجتماعية كما وضح في قصة حصة يوسف.

وفي قصة «خواطر فتاة صغيرة» نجد نورة قد وقعت في إثم حينما خطفت خطيب اختها في لحظة غفلة منها، وهي لا تحظى بأي تعاطف من جانبنا، لأن نواياها هذه تنطلق من مجرد الرغبة في التحدي. أما مريم فتعطي لعواطفها مشروعية ومصداقية واضحتين، فالشخصيات هنا لا تحاول الانفلات من قيود الموروثات الاجتماعية بل تؤكد على حرية الاختيار العاطفي، فليس ثمة ضغوط ومواصفات خارجية تحدد السلوك، بل مناخ من الحرية النسبية تستطيع فيه الشخصيات أن ترسم طريقها بنفسها.

أما في قصة «الهوة» لنورة محمد آل سعد، فإنها تنحى منحى هروبياً إزاء المشكلات الاجتماعية المطروحة أمام الفتاة القطرية، إنها تستعرض في هذه القصة بانوراما يوم دراسي في حياة الطالبة الجامعية «نوال» التي تبحث عن معنى وجودي لعلاقتها بالآخرين وبالأشياء، والقصة مليئة بالرموز والأقنعة والتمويه التي تستحق التفسير في كل لحظة وآن. وفيها الخوف والإحجام عن التصدي للواقع الاجتماعي إلى حد أنها تفكر معه إحدى الشخصيات بمسرحية تجري أحداثها في

المريخ. على حين نجد قصة ليلى مؤثرة تعكس معاناة إنسانية فردية أمام الحضور الفاجع للموت كما أنها في تسلسل بنائها الدرامي مفزعة في بعض الأحيان ولا سيما الموقف الذي تخلع فيه رواية القصة القبعة عن رأس الطفلة ليصدمها خلوه من الشعر بسبب علاج السرطان بالأشعة.

كما أن الإصرار على استمرارية الحياة هو من المنعطفات الإنسانية الرقيقة في القصة عندما تسمى الراوية مولودتها التي طال انتظارها باسم الطفلة الراحلة.

إن طالبة الطب في قصة «ورحلت في هدوء» لزهرةالمالكي تعود من إجازتها الصيفية حاملة ساعة يد لتقدمها هدية لبائعة الجرائد أم محمود، فتجد أن السيدة العجوز قد رحلت إلى العالم الآخر الذي لن تحتاج فيه إلى ما يقاس به الزمن بالدقائق ولا الساعات والا السنين.

وفي قصة «الأيام لا تعود» نرى جابراً يعيش في قرية صياداً ويتزوج من نورة التي تعيش في كنف زوجة الأب، ويحب جابر نورة وينجب منها راشداً، ثم ما تلبث نورة أن تموت، فيرعى جابر ابنه راشداً إلى أن يتخرج طبيباً بعد طول معاناة قضاها الأب في خدمة الابن.

ثم يأتي عصر الانقلاب المادي الذي قلب الحياة رأساً على عقب وعصف بالركائز الاجتماعية أو كاد، التي عاشت في هذا المجتمع التقليدي لنجد راشداً قد ترفّع عن أبيه إلى درجة أنه تزوج دون علم منه، ثم أخيراً يكافىء أباه مكافأة سيئة حين يضع رمز الكفاح في ملجأ للعجزة، ويبقى الأب في الملجأ إلى أن يقضي نحبه ويموت ليبقى الابن العاق مع مظهريته التي أودت به إلى غضب الدنيا والآخرة.

إن الانفصام الذي أصيبت به بعض الشخصيات نتيجة ظهور البترول وجري المادة بين أيديهم بسهولة جعل بعضهم يتخلى عن مناقب السابق ويتمسك بمثالب الحاضر المادي.

وفي قصة «العائدون من الجنة» إبراهيم ومسعود أخوان قد تذمروا من الأرض التي يعيشان عليها فيدلهما الشيخ إلى جزيرة «الجنة» ليعيشا سعيدين إلى أن دب الخلاف بينهما، فانداحت الجنة من تحتها وهرب الجميع وبقي الإنسان هو الإنسان.

إن هذا الانفلات من المكان والذهاب في طريق مجهول بحثاً عن السعادة التي طرقها من قبل جلجاش أمر مجهول العواقب لا يعود على صاحبه إلا بالوبال.

وأخيراً نقف أمام قصة «الفائض» مذهولين من الصراع الطبقي بين الطبقة الغنية وبين الطبقة الفقيرة هذا الصراع الذي يقف حجر عثرة في سبيل التئام المحبة بين فتاة غنية وبين ابن خالتها الفقير. فقد كان أهل الفتاة يعطون فائضهم من الحاجات والفلوس إلى الفقراء ومنهم خالة الفتاة، هذا العطاء وذاك الأخذ جعل هوة سحيقة بين الاثنين وحال بينهما، بحيث بقيت الفتاة في بيت أبيها دون طرق بابها وأصبحت فائضاً بعد كبر سنها وفوات الأوان لزواجها وأضحت كسقط المتاع الفائض، فمن يأخذ هذا الفائض يا ترى الآن. بالطبع لا أحد، وتمثل هذا الأمر بقولها حين كانت في آخر زيارة لخالتها: «لقد خشيت من أن يسقط شيء مني.. جزء من بقايا... هي بالتأكيد من بقاياي».

لقد كانت الفتاة تبدو للعيان كتلة قوية صلبة مع أن حقيقة داخلها هش ضعيف يرنو إلى الحنان إلى أي طبقة كانت، تريد أن تكتمل شخصيتها بالزواج كما يحدث لغيرها.

وهكذا نرى أن نتاج هذا الجيل التي تتسم أعماقه بالقلق والتمزق وتسود أعماله مشاعر الاغتراب نتيجة التضارب الحاد بين واقعه وطموحاته يقوم على اتجاهات هي: التمرد القلق، الهروب إلى الداخل، التهويم الرومانسي، العودة للجذور.

إن هذه التجارب التي مررنا عليها فيها الكثير من التنوع والثراء غير أنها تكتفي في مجملها استلهام عدد من الهموم التي تعتمل في أوساط المجتمع القطري والخليجي الحديث وهي أصوات مفردة متميزة بالفعل، رغم أنها تصدر عن أوتار تكاد تكون متشابهة وهي مع المساهمات الأخرى التي ظهرت في الصحف والمجلات المحلية والخليجية لكتّاب القصة، تشكل البدايات الواعدة للقصة القصيرة في قطر.

المراجع

١ - دكتور/ماهر حسن فهمي - القصة القصيرة في قطر ١٩٨٥ م.

٢ - دكتور/محمد جابر الأنصاري - تراث قطر وثقافتها المعاصرة ١٩٨٠ م.

٣ - دكتور/محمد طالب الدويك - القصص الشعبي في قطر ١٩٨٤ م.

٤ - دكتور/محمد عبد الرحيم كافود - الأدب القطري الحديث - الطبعة الأولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.

٥ - دكتور/محمد عبد الرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ١٩٨٥ م.

٦ - قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون - ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة - ١٩٨٣ م.

٧ - قسم اللغة العربية - كلية الإنسان والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر - المدخل لدراسة الفنون الأدبية - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ م.

لمحة موجزة عن

القصة القصيرة في البحرين

بقلم: عبد القادر عقيل

لقد ارتبط ظهور فن القصة القصيرة في البحرين بعوامل تاريخية واجتماعية وثقافية مرَّ بها المجتمع البحريني في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ تبلورت الكثير من المواقف الحاسمة في الشخصية المحلية (الموقف من الاستعمار، ومن القومية العربية، والتعليم، والمرأة والتقاليد).

وبرزت نوازع الإرادة الشعبية لهدم جدار العزلة السياسية والثقافية، خاصة وان اكتشاف النفط، عام ١٩٣٢، اقتضى انتقال المجتمع البحريني من التخلف الى التمدن، والانفتاح على مظاهر الحياة العصرية، وعلى أشكال الثقافة الحديثة.

كما يمكن لنا ان نحدد دور الصحافة المحلية في نشأة الفن القصصي في البحرين، وهو دور يدرك الجميع طبيعته، لأنه لم ينفصل عن تاريخ القصة القصيرة في جميع البلدان العربية، إذ أن من طبيعة هذا الفن، الذي يحتاج الى جمهور قارىء وطبقة متعلمة، ان يرتبط بالمطابع والصحف.

من هنا يقترن ظهور فن القصة القصيرة بظهور أول صحيفة في البحرين، وهي جريدة البحرين التي أصدرها عبدالله الزايد. فرغم ان الطابع السياسي والإعلامي، المرتبط بظروف الحرب العالمية الثانية، قد طغى على الجريدة، إلا أنها حققت بعض تطلعات المثقفين في المجال الثقافي فنشرت الشعر والمقال الأدبي، كما نشرت المحاولات الأولى المضطربة في القصة القصيرة، وقد بدأت هذه المحاولات بهواجس تكشف عن رغبة قوية في خلق هذا الفن الأدبي في البحرين أسوة بالبلاد العربية خاصة حين أبدى بعض كتاب الجريدة أسفه لخلو الأدب في البحرين من هذا النوع من الأدب القصصي[1].

ولم تمض فترة طويلة على هذه الجريدة حتى ظهرت أولى محاولات الكتابة القصصية لمحمود يوسف وهي قصص: حائرة، والشاعر، وبين سارق وبخيل، فضلاً عن محاولات أخرى مثل يوم انزال السفن ونحوها[2]. ثم انقطعت هذه المحاولات بتوقف الجريدة. وعادت ثانية بعودة الصحافة الوطنية كجريدة القافلة والوطن وصوت البحرين. وفي هذه الصحافة تمثلت تجربة البداية الحقيقية للقصة القصيرة في البحرين بظهور قصص أحمد كمال وعلي سيار بوجه خاص فضلاً عن الكتابات والمقالات القريبة من روح القصة سواء التي كتبت بأسماء مستعارة أو التي كتبها كتّاب ارتبطوا بالحركة الوطنية آنذاك كمحمود المردي وعبدالعزيز الشملان وعبد الرحمن الباكر وغيرهم.

(٢)

ولا تستمر التجربة السابقة لبدايات القصة القصيرة في البحرين، إذ تتوقف الصحافة في نهاية الخمسينات، وتتوقف معها تلك البدايات، بل انها تنقطع تماماً عن الكتابة حتى منتصف الستينات حين ظهرت جريدة الأضواء. هنا تبدأ التجربة الأكثر قوة وعافية في بدايات القصة القصيرة في

(١) انظر كتاب «القصة القصيرة في الخليج العربي» ص ١٠٧.

(٢) المصدر السابق.

البحرين. . تجربة لم تنشأ البداية من حيث انتهى السابقون، وانما شاءت ان تبدأ من حيث هي تنظر الى الواقع، فكانت تعلن عن حاجتها لكتابة قصة متجاوبة مع الواقع كما كتب أحد قصاصي هذه الفترة وهو خلف أحمد خلف في جريدة الأضواء[3].

وحين وضع الكتّاب تجربتهم على صعيد التجربة والواقع لم يكتفوا بمجرد التجاوب مع الواقع وترديد أصدائه ومشكلاته وتقاليده الظاهرة، وإنما تجاوزوا ذلك فأخلصوا له معبرين عن قضايا وطنهم الجوهرية كقضايا الانتماء والحرية ومشكلات الصراع الاجتماعي ومعاناة الطبقات الشعبية المغمورة، وقلق الطبقة المثقفة، وما يصاحب التغيرات الاجتماعية في حياة الأسر المتوسطة من مشكلات خطيرة أحياناً. كل ذلك كان يدفع كتّاب القصة القصيرة الى التناقض الحاد مع الواقع أحياناً، الأمر الذي جعل منها فنّاً يواكب المرحلة الجديدة، ويعبّر عن تطلعاتها ومشكلاتها الحضارية التي تلتبس فيها الهموم السياسية بالهموم الاجتماعية والانسانية.

(٣)

لقد جاء جيل الستينات في القصة القصيرة مشبعاً بدوافع مختلفة خلقتها سنوات القطيعة منذ نهاية الخمسينات. . وقد تهيأت له ظروف مختلفة على صعيد التعليم أو على صعيد الأجواء الثقافية العربية والقومية العامة جعلته أكثر حماساً واندفاعاً نحو تحقيق خطوات بعيدة في مجال تطوير فن القصة. وقد عرفت الصحافة في هذه الفترة أسماء هامة منها خلف أحمد خلف ومحمد عبد الملك ومحمد الماجد ظلت تكتب دون انقطاع حتى الفترة الراهنة، كما عرفت أسماء أخرى بعضها لم تتجاوز تجربته بضع قصص، وبعضها راح ينشغل بجميع الحدود والإمكانات الفنية التي ساعدت على تطور القصة القصيرة في البحرين. وحين ظهرت أسرة الأدباء والكتّاب الى الوجود في عام ١٩٦٩ جمعت هذه الأسماء في كيانها الأدبي وأصدرت أول مجموعة قصصية في عام ١٩٧١ تحت عنوان «سيرة الجوع والصمت» ضمت مجموعة من كتّاب القصة القصيرة آنذاك أمثال خلف أحمد خلف، محمد عبد الملك، محمد الماجد (توفي في عام ١٩٨٦) خليفة العريفي (تحول الى المسرح)، ومحمد مصطفى خميس (فلسطيني)، أمين صالح، خالد لوري (انقطع عن الكتابة) عيسى عبد الله هلال (انقطع عن الكتابة)، احمد جمعة مبارك (تحول الى المسرح) وقد انضاف الى هؤلاء كتّاب آخرون في السبعينات أمثال عبد الله خليفة وأحمد حجيري (كتب مجموعة كبيرة من القصص ثم انقطع عن الكتابة ابتداء من ١٩٧٧)، وعبد القادر عقيل وفوزية رشيد ونعيمة عاشور ومنيرة الفاضل وعائشة عبد الله غلوم وفريد رمضان وجمال الخياط وعبد الله عيسى وغيرهم من الأسماء التي ظهرت في الثمانينات.

ورغم كثرة الكتّاب ووفرة النتاج القصصي إلا أن بينها تجارب كثيرة غير مؤثرة إما لعدم استمرارها أو لعدم تطورها ومواكبتها للتجديدات المستمرة في هذا الفن. ومن الطبيعي أن ينحصر التأثير الفعال في مسار تجربة القصة القصيرة عند اسماء محددة وبارزة اتسمت بالاستمرار والانشغال الدائم بقضايا هذا الفن.

(٤)

من رواد هذه المرحلة ومؤسسيها الكاتب خلف أحمد خلف، ورغم ان اهتماماته الأدبية قد توزعت في الآونة الأخيرة بين المسرح وأدب الأطفال، الا انه لا يزال يمثل تجربة متميزة في تاريخ القصة القصيرة في البحرين، وقد كتب أول قصة في اكتوبر ١٩٦٥ بعنوان «لماذا كان وداعاً» واستمر ينشر قصصه حتى هذه الفترة. وكان من بينها قصة طويلة نشرت في سبع حلقات بجريدة الأضواء بعنوان «قلوب». أما قصصه القصيرة فلم يجمعها كلها في كتاب، وانما جمع الأخير منها في مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان «الحلم وجوه أخرى» صدرت في عام ١٩٧٥، والثانية بعنوان «فيزنار» صدرت في عام ١٩٨٥. وللكاتب اهتمامات جيدة بأدب الأطفال، فقد نشر قصصاً عديدة، كما كتب مسرحيات للأطفال منها: «مصباح علاء الدين» و«النحلة والأسد» و«ثعلوب الحبوب» و«وطن الطائر». وقد عرضت معظم هذه المسرحيات في السنوات الأخيرة ولقيت نجاحاً جيداً.

(٥)

ويعتبر محمد عبد الملك من أكثر كتّاب هذه المرحلة إخلاصاً لهذا الفن وإنتاجاً فيه، وهو يواكب تجربة خلف أحمد خلف دون ان تعتري تجربته وقفة أو فترة انقطاع، ويشحذ انتاجه القصصي بكثير من الاهتمام بقضايا الواقع. وقد كتب أول قصة قصيرة في مارس ١٩٦٧ بعنوان «رحلة الصقور» ثم توالى نتاجه في الصحافة المحلية والعربية وصدر له حتى الآن من المجموعات القصصية ما يلي: موت صاحب العربة (١٩٧٢)، نحن نحب الشمس (١٩٧٥)، ثقوب في رئة المدينة (١٩٧٩)، السياج (١٩٨٢)، النهر يجري (١٩٨٤)، ورأس العروسة (١٩٨٨). كما صدرت له رواية واحدة بعنوان «الجذوة» في عام ١٩٨٠.

---

(٣) انظر مقاله في جريدة الأضواء عدد ٦ ـ ١٤/١٠/١٩٦٥.

وقد حظيت تجربة هذا الكاتب باهتمام نقدي كشف عن طبيعة أسلوبه الفني ونهجه الواقعي.

(٦)

ويكتب محمد الماجد أول قصصه القصيرة في ديسمبر ١٩٦٥ بعنوان «غناء الذكريات» ثم تتوالى كتاباته القصصية التي جمعها في ثلاث مجموعات تعبّر عن تحولاته الفنية والنفسية منذ بداية تجربته وحتى وفاته في عام ١٩٨٦. وقد صدرت المجموعة الأولى في الكويت بدون تاريخ بعنوان «مقاطع من سمفونية حزينة» وصدرت الثانية في عام ١٩٧٧ بعنوان «الرحيل الى مدن الفرح» وصدرت الثالثة في عام ١٩٨٤ بعنوان «الرقص على أجفان الظلام» وقد عبّرت تجربته القصصية عن قلق نفسي حاد ومشاعر رومانسية جريئة كما اصطبغت بثقافة تختلط فيها المثالية بالتصوف بالعبث والوجودية.

(٧)

وقد لحق بالكتّاب الثلاثة السابقين مجموعة من الكتّاب الذين أثروا تأثيراً كبيراً في مسار تجربة القصة القصيرة في البحرين ومن أبرز هؤلاء أمين صالح. فهو ينشر أول قصصه في يناير ١٩٧٠ بعنوان «على صخرة جافة تحطم رأسي» ثم تستمر تجربته في التطور والنضج بسرعة تميزه عن بقية كتاب القصة القصيرة في البحرين. وهو ما تعبر عنه مجموعاته القصصية الصادرة. ففي عام ١٩٧٣ صدرت مجموعة «هنا الوردة هنا نرقص»، وفي عام ١٩٧٧ صدرت مجموعة «الفراشات» ثم صدرت مجموعة «الصيد الملكي» في عام ١٩٨٢ وصدرت مجموعة «الطرائد» في عام ١٩٨٣ .ومجموعة «ندماء المرفأ.. ندماء الريح» في ١٩٨٧.

وقد صدرت له رواية واحدة فضلاً عن قصصه القصيرة بعنوان «أغنية ألف صاد الأولى». ومن أكثر ما تتميز به قصص أمين صالح تحررها من شكل القصة التقليدية واتجاهها نحو التجريب واهتمامها المكثف باللغة التعبيرية والتصوير والخيال وإن نزعت نحو مشاغل تبدو بعيدة عن سطح الواقع.

(٨)

وتتقابل تجربة أمين صالح مع تجربة عبدالله علي خليفة الذي صدرت له أول قصة في يوليو ١٩٧٠ باسم مستعار تحت عنوان «الحلم». وهو مثل سابقه لم ينقطع عن هذا الفن وإنما انشغل به، وتوجه اليه كلية، واهتم بتطويره امتداداً مع تجربة محمد عبد الملك المعنية بقضايا القصة الواقعية النقدية. وكانت له محاولات جادة لكتابة قصة واقعية أكثر تقدماً من الناحية الأيديولوجية والفنية نجدها في قصص المجموعة الثانية والثالثة بوجه خاص. وقد صدرت مجموعته الأولى في عام ١٩٧٥ بعنوان «لحن الشتاء» دون ان تتضمن بداياته الأولى، ثم نشر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب مجموعته الثانية بعنوان «الرمل والياسمين» ثم مجموعته الثالثة بعنوان «يوم قائظ».

ويتوجه عبدالله خليفة توجهاً جاداً نحو كتابة الرواية، بل انه أكثر من اهتم بكتابة الرواية حيث صدرت له ثلاث روايات وهي «اللآلىء» و«القرصان والمدينة» و«الهيرات».

(٩)

ومن تتميز تجربته القصصية مع أمين صالح وعبدالله خليفة عبد القادر عقيل الذي نشر أول قصة له في فبراير ١٩٧٢ باسم مستعار وكانت هذه القصة بعنوان «الوقت» واستمر ينشر باسم مستعار ما يقارب ١٢ قصة قصيرة.. وجميع هذه القصص لم تتضمنها مجموعته القصصية الأولى «استغاثات في العالم الوحشي» التي صدرت في عام ١٩٧٩. وبعد هذه المجموعة تطورت تجربة عبد القادر عقيل القصصية بسرعة مذهلة وأصبحت واحدة من التجارب المتميزة في القصة البحرينية القصيرة.. وخاصة في المجموعة الثانية «مساء البلورات» التي صدرت عام ١٩٨٥ وكتابه الأخير الذي صدر في ديسمبر ١٩٨٧ بعنوان «رؤى الجالس على عرش قدامه بحر زجاج شبه البلور» وهو عنوان يحمل دلالة المرحلة الجديدة المعتمدة على الصور المكثفة واللغة الشعرية المركزة التي ترفد من الذاكرة والتراث بانتقاء دقيق.

(١٠)

مع نهاية السبعينات تتعدد أصوات التجربة القصصية في البحرين بكثافة ملحوظة وفي حين تستقر أدوات بعض من ذكرنا من الكتاب، تتجه اسماء أخرى الى الانشغال غير المحدود بأشكال الحداثة في القصة ومن هنا تتشكل جميع الأساليب والاتجاهات خلال هذه الفترة من الاشراف المباشر على الواقع الى الواقعية النقدية والتحليلية والرومانسية، ومن التوظيف الاسطوري أو الشعبي الى الكتابة الشعرية، ومن تقنيات السينما والكاميرا الى تيار الوعي ومن اللوحات والمقاطع الى السريالية، ومن الأبعاد التشكيلية الى ايقاعات الأحلام، ومن الفانتازيا الى الكوابيس والرؤى المتقاطعة أو المقنعة.. ومن لغة الشعر الى لغة التمثيل والرسم.. الخ.

كل هذه الملامح تتمثل في تجارب من ذكرنا كما تتمثل في كتابات عديدة ظهرت في الأونة الأخيرة وتبلورت في سياق الاتجاهات والمعالم الراهنة للقصة القصيرة في البحرين. ومن هذه الأسماء فوزية رشيد التي صدرت لها مجموعة قصصية

بعنوان «مرايا الظل والفرح» في ١٩٨٣ كما صدرت لها رواية بعنوان «الحصار» في ١٩٨٣، وكذا نعيم عاشور الذي صدرت له «حالات العبء الأول» في ١٩٨٦ و«دفء لا وصف له» في ١٩٨٦، ومنيرة الفاضل التي صدرت لها مجموعة «الريمورا» في عام ١٩٨٣، وفريد رمضان في مجموعته «البياض» التي صدرت في عام ١٩٨٤.

من مصادر دراسة القصة القصيرة في البحرين

د. ابراهيم عبدالله غلوم:

١ ـ القصة القصيرة في الخليج العربي.

٢ ـ سلسلة مقالات عن القصة القصيرة في البحرين وتجربة البدايات نشرت في جريدة الأضواء عام ١٩٧٥.

٣ ـ الواقعية النقدية في قصص محمد عبد الملك، دراسة نقدية مطولة نشرت في مجلة كتابات عام ١٩٧٦.

٤ ـ انتحار الذات وانهيار القصة. دراسة نقدية في تجربة محمد الماجد القصصية، ملتقى محمد الماجد للقصة القصيرة، اسرة الأدباء والكتاب، مارس ١٩٨٧.

٥ ـ الواقعية الجديدة في القصة البحرينية القصيرة، مجلة الأقلام، العراق.

احمد المناعي:

١ ـ انطباعات عن الحركة الأدبية الجديدة في البحرين ـ صدى الأسبوع، عدد ١٠٧، ٢٣ نوفمبر ١٩٧١.

٢ ـ التعريف بالحركة الأدبية الجديدة في البحرين، إصدار أسرة الأدباء والكتاب.

عبد الله علي خليفة:

١ ـ ملاحظات حول القصة القصيرة في البحرين، مجلة الموقف الأدبي السورية.

٢ ـ قراءة في قصص أمين صالح، صدى الأسبوع، يوليه ١٩٧٣.

أحمد محمد عطية:

كلمات من جزر اللؤلؤ. . دراسات في أدب البحرين الحديث ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٨٨.

قاسم حداد:

عن واقع القصة القصيرة في البحرين.
مجلة الأقلام العراقية عدد ٧ نيسان سنة ١٠ ـ ١٩٧٥.

أسرة الأدباء والكتاب:

كتاب حول تجربة محمد الماجد القصصية، يضم دراسات نقدية للدكتور سليمان الشطي والدكتور ابراهيم عبدالله غلوم، والدكتور محمد جابر الأنصاري، والأستاذ عبد الحميد المحادين، يصدر قريباً.

د. محمد حسن عبدالله:

القصة البحرينية القصيرة بين حرية الفن وقيد الالتزام.
المجلة العربية للعلوم الانسانية ـ مجلد (١)، شتاء ١٩٨١.

د. عمر الطالب:

ملامح القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت والبحرين).
بحث ضمن كتاب اللغة العربية وآدابها في الخليج العربي، منشورات مركز دراسات الخليج العربي ـ جامعة البصرة ـ ١٩٧٧.

دراسات في أدب البحرين:

يتضمن فصلاً عن القصة القصيرة
منشورات معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٨٠.